

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

ALLAN KOLODZIEISKI

**O FENÔMENO DA INTERTEXTUALIDADE E INFLUÊNCIA EM HEITOR VILLA-
LOBOS: ESTUDO ANALÍTICO SOBRE O *SEXTETO MÍSTICO* E OBRAS DOS
ANOS INICIAIS**

CURITIBA

2014

ALLAN KOLODZIEISKI

**O FENÔMENO DA INTERTEXTUALIDADE E INFLUÊNCIA EM HEITOR VILLA-
LOBOS: ESTUDO ANALÍTICO SOBRE O *SEXTETO MÍSTICO* E OBRAS DOS
ANOS INICIAIS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, Setor de Artes, Comunicação e Design, Departamento de Artes e Música, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Música, linha de pesquisa Teoria Criação e Estética da Música.

Orientador: Dr. Daniel Quaranta

CURITIBA

2014

Catálogo na publicação
Vivian Castro Ockner – CRB 9ª/1697
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Kolodzieiski, Allan

O fenômeno da intertextualidade e influência em Heitor Villa-Lobos:
estudo analítico sobre o sexteto místico e obras dos anos iniciais. /
Allan Kolodzieiski. – Curitiba, 2014.
144 f.

Orientador: Prof.º Dr.º Daniel Quaranta
Dissertação (Mestrado em Música) - Setor de Artes, Comunicação
e Design
Universidade Federal do Paraná.

1. Música – ensino e estudo – Villa-Lobos, Heitor, 1887-1959.
2. Música – análise – apreciação. 3. Villa-Lobos, Heitor – composição –
interpretação. I. Título.

CDD 780.981

*Aos meus pais,
heróis da minha infância.*

AGRADECIMENTOS

À minha família, pelos valores ensinados, pelo apoio e todo o amor dedicado;

Ao meu orientador, Prof. Dr. Daniel Quaranta, pela dedicação e apoio no período em que trabalhamos juntos e por toda a competência em suas observações.

Ao Prof. Dr. Norton Dudeque, por receber e confiar neste trabalho, e por toda a atenção dispensada;

Ao Prof. Dr. Rodolfo Coelho de Souza, que gentilmente aceitou o convite para participar da minha qualificação e defesa, e por suas preciosas contribuições;

Ao Prof. Dr. Orlando Fraga, amigo e conselheiro, que sempre se dispôs a ajudar e que nutro um profundo respeito.

Aos alunos, professores e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Música da UFPR, em especial os(as) professores(as) Dra. Silvana Scarinci, Dr. Danilo Ramos, Dr. Edwin Pitre, essenciais para o meu desenvolvimento acadêmico e pessoal nesses anos de aprendizagem;

Aos meus amigos e colegas de Assessoria Especial de Juventude, por todo o apoio, conselhos e paciência, em especial os companheiros Edson Luiz Lau Filho, Jeulliano Pedroso e Carlos Eduardo Pijak Jr.

Aos colegas de Mestrado, pelas conversas, conselhos e parceria em todos os momentos.

Ao querido colega Humberto Amorin, pela sua disposição em localizar partituras que estavam fora do meu alcance.

Ao Mauro Cândido dos Santos, pela amizade e toda a dedicação em sempre me ajudar nos momentos que precisei.

Ao amigo Jean Barcelos, pela amizade e ajuda sempre nos momentos certos.

Aos amigos e violonistas que passaram e integram o Quarteto Zenamon.

À todos os colegas da Casa do Estudante Luterano Universitário, pelo companheirismo e aprendizado durante minha passagem por essa instituição.

À CAPES, pela bolsa, de extrema importância para a manutenção deste trabalho.

À minha companheira Karina, sou eternamente grato por tudo.

À todos que acreditaram em mim.

*Não é necessário renunciar ao passado ao entrar no porvir.
Ao trocar as coisas, não é necessário perdê-las.*

John Cage

RESUMO

Este trabalho busca apresentar o fenômeno da intertextualidade e da influência em música a partir da comparação de elementos musicais presentes em obras de Heitor Villa-Lobos que façam remissões a outros textos, sejam eles de caráter musicais ou não. Foram escolhidas para análise algumas obras que figuram nos anos iniciais e de transição de linguagem, que representam a adoção de novos elementos musicais, demonstrando traços do modernismo musical e de procedimentos composicionais que décadas mais tarde seriam amplamente desenvolvidas. Buscamos através da perspectiva intertextual analisar como Villa-Lobos lidou com as influências recebidas em sua fase de formação – essencialmente com a música urbana, o folclore musical e o modernismo europeu – e como essas influências podem ser sentidas em suas composições. Os atritos gerados por diferentes discursos estéticos, somado às escolhas pessoais do compositor, transformam-se numa influência angustiante - como descrita por Bloom - que precisa ser rompida e que anos mais tarde viriam a moldar sua linguagem musical. A análise da intertextualidade em música nos mostra que os resultados desse conflito geraram formas musicais híbridas e também a adoção de novos elementos musicais. Assim, visamos também gerar parâmetros metodológicos para que intertextualidade possa se aproximar da teoria musical e passe a contribuir para a análise musical, busca essa que já vem sendo realizada por outros pesquisadores e que assim procuraremos acompanhar. Analisaremos alguns processos composicionais de Villa-Lobos em obras que permeiam a sua primeira e segunda fase criativa e principalmente o processo de transição para as formas mais livres das regras da música europeia.

Palavras-chave: Intertextualidade em música; Influência em música; Heitor Villa-Lobos; Análise Musical; Musicologia; Modernismo musical.

ABSTRACT

This study aims to present the phenomenon of intertextuality and influence on music through the comparison of musical elements present in works by Heitor Villa-Lobos that make references to other texts, whether of musical aspect or not. The selection of works chosen for analysis contained some works from his early years and those that contained transitional language that represent the adoption of new musical elements, showing traces of musical modernism and compositional procedures, which decades later would become widely developed. We seek to analyze, through an intertextual perspective, how Villa-Lobos dealt with the influences received during his personal formation stage – mainly with urban music, folk music and European modernism – and how these influences can be felt in his compositions. The friction generated by different aesthetic discourses, associated with the personal choices made by the composer, become a distressing influence – as described by Bloom – that needs to be moved away from and that years later would shape his musical language. Analysis of the intertextuality in his music shows us that the results from this conflict generated hybrid musical styles and also the adoption of new musical elements. Therefore, we also aim to generate methodological parameters so that intertextuality can approach music theory status and start to contribute to musical analysis, an effort that has already been made by fellow researchers and one that we seek to follow suit. We will analyze some compositional processes of Villa-Lobos in works that permeate his first and second creative phases and especially the process of transition to more liberal shapes of European music.

Keywords: Intertextuality in music; Influence on music; Heitor Villa-Lobos; Musical Analysis; Musicology; Musical Modernism.

LISTA DE FIGURAS E TABELAS

Fig. 1 – Agrupamento das formas intertextuais em dois conjuntos, segundo Sant’Anna.....	43
Fig. 2 – <i>La soirée dans Grenade</i> , das <i>Estampes</i> para piano de Claude Debussy.....	45
Fig. 3 – <i>Homenaje pour "Le tombeau de Claude Debussy"</i> para violão de Manuel de Falla.....	45
Fig. 4 – Pintura <i>O fuzilamento de 3 de maio de 1808</i> de Francisco Goya.....	46
Fig. 5 – Pintura <i>A execução do imperador Maximiliano</i> de É. Manet.....	49
Fig. 6 – Quadro <i>O Grito</i> (no original: <i>Skrik</i>) do pintor Edvard Munch.....	50
Fig. 7 – Charge do cartunista Gary Brookins. Uma paródia a partir do quadro <i>O Grito</i>	51
Fig. 8 – Paródia do quadro <i>O Grito</i> a partir da história em quadrinhos <i>O Batman</i>	52
Fig. 9 – Cartazes dos filmes <i>Pânico 3 e 2</i>	57
Fig. 10 – Cartazes dos filmes <i>Todo Mundo em Pânico 3 e 2</i>	57
Fig. 11 – <i>Estudo nº1</i> para violão de Francisco Mignone.....	58
Fig. 12 – <i>Sinfonia nº 4</i> , Op. 98 de Johannes Brahms, 2º movimento.....	59
Fig. 13 – <i>Bachiana Brasileira nº2</i> para orquestra de Villa-Lobos – Quarto movimento: <i>Toccata</i>	62
Fig. 14 – <i>Pacific 231</i> para orquestra de Arthur Honegger.....	63
Fig. 15 – <i>Estudo Brilhante</i> para violão de Francisco Tárrega.....	65
Fig. 16 – <i>Estudo nº 3</i> , Op. 60 para violão de Matteo Carcassi.....	65
Fig. 17 – Capa do disco <i>The Dark Side of the Moon</i> da banda <i>Pink Floyd</i>	67
Fig. 18 – Capa do disco <i>The Charque Side of the Moon</i>	68
Fig. 19 – Apropriação da pintura <i>Mona Lisa</i> feita pelo artista Banksy.....	70
Fig. 20 – Trecho da “bula” na obra <i>Ionisation</i> de Edgard Varèse.....	71
Fig. 21 – <i>Ionisation</i> para grupo de percussão de Edgard Varèse.....	71
Fig. 22 – Entidades musicais elementares e compostas.....	77
Fig. 23 – <i>Estudo nº 10</i> para violão de Heitor Villa-Lobos.....	79
Fig. 24 – <i>Estudo nº 10</i> para violão de Heitor Villa-Lobos, manuscrito.....	80
Fig. 25 – Tema das <i>Variações sobre uma Valsa de Diabelli</i> para piano de	

Ludwig van Beethoven.....	82
Fig. 26 – Variação nº 1 (de 33) das <i>Variações sobre uma Valsa de Diabelli</i> para piano de Ludwig van Beethoven.....	82
Fig. 27 – <i>Chorinho</i> para violão de Heitor Villa-Lobos.....	84
Fig. 28 – Parada ou “breque” no <i>chorinho</i> sobre a nota mais aguda	85
Fig. 29 – <i>Preludio nº 1</i> para violão de Heitor Villa-Lobos.....	86
Fig. 30 – <i>A Prole do Bebê nº 2</i> , VIII. <i>O Ursinho de Algodão</i> , para piano de Heitor Villa-Lobos	89
Fig. 31 – <i>Quarteto de cordas nº1</i> de Bela Bartók, III movimento	90
Fig. 32 – <i>Jeux d’eau</i> , para piano de Maurice Ravel	90
Fig. 33 – XIX. <i>Danse infernale de tous les sujets de Kachtcheï</i> , do <i>L’oiseau de feu</i> de Stravinsky	91
Fig. 34 – XIX. <i>Danse infernale de tous les sujets de Kachtcheï</i> , do <i>L’oiseau de feu</i> de Stravinsky	91
Fig. 35 – <i>Choro nº 1</i> para violão de Heitor Villa-Lobos.....	92
Fig. 36 – <i>1 x 0</i> de Pixinguinha e Benedito Lacerda.....	93
Fig. 37 – <i>Choro nº 1</i> para violão de Heitor Villa-Lobos.....	93
Fig. 38 – <i>Sexteto Místico: tutti</i> , motivo 1 e acordes sob a afinação do Violão	98
Fig. 39 – <i>Sexteto Místico</i> : violão, celesta e harpa - pedal e ostinato a partir da afinação do violão	99
Fig. 40 – <i>Sexteto Místico</i> : flauta, oboé, saxofone, violão e celesta	100
Fig. 41 – <i>Sexteto Místico</i> : flauta, oboé e harpa - uso de 4ª e 5ª Justas	101
Fig. 42 – <i>Sexteto Místico</i> : flauta, oboé, saxofone e violão.....	103
Fig. 43 – <i>Sexteto Místico</i> : violão, pedal harmônico.....	103
Fig. 44 – <i>Sexteto Místico</i> : flauta.....	104
Fig. 45 – <i>Sexteto Místico: tutti</i> , textura sobre um centro tonal não definido	105
Fig. 46 – <i>Sexteto Místico</i> : flauta e harpa, centro tonal de Si bemol menor	106
Fig. 47 - <i>Sexteto Místico</i> : saxofone.....	106
Fig. 48 – <i>Sexteto Místico</i> : violão – harmônicos.....	107
Fig. 49 – <i>Sexteto Místico</i> : violão, pedais sobre acordes.....	108
Fig. 50 – <i>Sexteto Místico</i> : violão, celesta e harpa.....	108
Fig. 51 – <i>Sexteto Místico</i> : flauta, escala hexatônica.....	109
Fig. 52 – <i>Sexteto Místico</i> : flauta, arpejos sobre intervalos de 4ª J.....	110

Fig. 53 – <i>Sexteto Místico</i> : harpa, arpejos sobre intervalos de 4ª J.....	110
Fig. 54 – <i>Sexteto Místico</i> : <i>tutti</i>	111
Fig. 55 – <i>Sexteto Místico</i> : flauta, oboé e harpa.....	112
Fig. 56 – <i>Sexteto Místico</i> : flauta, oboé e saxofone – escala sobre o centro tonal de Ré bemol Maior.....	113
Tabela 6 – Macro-análise do segundo movimento, <i>Sexteto Místico</i>	114
Fig. 57 – <i>Sexteto Místico</i> : <i>tutti</i> , motivo 2 na voz do oboé e ostinato na voz da harpa.....	115
Fig. 58 – <i>Sexteto Místico</i> : celesta.....	116
Fig. 59 – <i>Sexteto Místico</i> : flauta, oboé e harpa: trechos em polirritmia.....	116
Fig. 60 – <i>Sexteto Místico</i> – <i>tutti</i> , textura.....	117
Fig. 61 – <i>The Colonel, Pribaoutki</i> de Igor Stravinsky	120
Fig. 62 – <i>Sexteto Místico</i> : Construção vertical, material cromático	120
Fig. 63 – <i>Sexteto Místico</i> : Uso da afinação do violão	121
Fig. 64 – <i>The Colonel, Pribaoutki</i> de Igor Stravinsky	122
Fig. 65 – <i>Sexteto Místico</i> : manuscrito de 1921	125
Fig. 66 – <i>Mazurca-Choro da Suíte Popular Brasileira</i> de H. Villa-Lobos	127
Fig. 67 – <i>Estudo nº 12</i> para violão de Villa-Lobos	127
Fig. 68 – <i>Sexteto Místico</i> : simetria na voz da harpa	127
Tabela 1 – Lista de filmes parodiados na série cinematográfica <i>Todo Mundo em Pânico</i>	144
Tabela 2: Agrupamento dos oito movimentos revisionários formulados por Straus (1990)	74
Tabela 3 – Seções do <i>Choro nº 1</i> para violão de H. Villa-Lobos.....	92
Tabela 4 – Macro-análise do primeiro movimento, <i>Sexteto Místico</i>	97
Tabela 5 – <i>Sexteto Místico</i> , Alternância das fórmulas de compasso.....	110
Tabela 7 - Macro-análise do terceiro movimento, <i>Sexteto Místico</i>	117

LISTA DE EXEMPLOS

Ex. 1 - <i>Sinfonia dos Brinquedos</i> para orquestra de cordas, percussão e brinquedos de Leopold Mozart: primeiro movimento.....	49
Ex. 2 – Trechos do poema <i>Vou-me embora pra Pasárgada</i>	53
Ex. 3 – Poema <i>Quadrilha</i>	54
Ex. 4 - Letra da canção <i>Flor da idade</i>	55
Ex. 5 - Provérbios populares e Letra da canção <i>Bom Conselho</i>	55
Ex. 6 - Letra da canção <i>Pedro Pedreiro</i>	59
Ex. 7 – <i>Romance de Amor</i> para violão, anônimo do séc. XIX	65
Ex. 8 – Trecho do poema de Zizo, do filme <i>A Febre do Rato</i>	70
Ex. 9 – <i>Sexteto Místico</i> : Violão e Celesta: pedal sobre a nota Mi; Harpa: arpejos sobre 4 ^a Justas.....	102
Ex. 10 – <i>Sexteto Místico</i> : Linha cromática do saxofone.....	105
Ex. 11 – <i>Sexteto Místico</i> : Tetracorde arpejado pelo saxofone.....	106
Ex. 12 – <i>Sexteto Místico</i> : Escala sobre digitação fixa, paralelismo.....	107
Ex. 13 – <i>Sexteto Místico</i> : intervalos de quartas, terças e quintas como material melódico e harmônico.....	121
Ex. 14 – Primeira <i>Sinfonia de Câmara</i> de D. Milhaud, primeiro mov.....	122
Ex. 15 – <i>Sexteto Místico</i> : motivo rítmico-melódico do <i>Sexteto</i> , flauta	123
Ex. 16 – Primeira <i>Sinfonia de Câmara</i> de D. Milhaud	123
Ex. 17 – <i>Sexteto Místico</i> : uso da idiomática violonística.....	127

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	16
1. Da Análise textual a análise musical: o percurso intertextual	24
1.1 O Dialogismo de Bakhtin	27
1.2 Influência e Interdiscursividade	29
1.3 Intertextualidade	33
1.4 Fatores de textualidade e formas intertextuais	38
1.4.1 Citação	43
1.4.2 Paródia	47
1.4.3 Alusão ou referência	56
1.4.4 Estilização	66
1.4.5 Apropriação	69
2. A intertextualidade na música	72
3. Intertextualidade e influência em Villa-Lobos	87
3.1 Textos de partida	87
3.2 Considerações sobre a análise do <i>Sexteto Místico</i>	95
3.3 <i>Sexteto Místico</i>	97
3.3.1 Primeiro movimento: <i>allegro non troppo</i> – macro-análise	97
3.3.2 Primeiro movimento: <i>allegro non troppo</i> – média-análise	98
3.3.2.1 Seção 1	98
3.3.2.2 Seção 2	102
3.3.2.3 Seção 3	106
3.3.2.4 Seção 4	111
3.3.3 Segundo movimento: <i>adagio</i> – macro-análise	114
3.3.4 Segundo movimento: <i>adagio</i> – média-análise	114
3.3.4.1 Seção 5	114
3.3.5 Terceiro movimento: <i>quasi allegro</i> – macro-análise	117
3.3.6 Terceiro movimento: <i>quasi allegro</i> – média-análise	117
3.3.6.1 Seção 6	117

3.4 Intertextualidade no <i>Sexteto Místico</i>	118
4. Conclusões	128
CONSIDERAÇÕES FINAIS	136
REFERÊNCIAS	138
ANEXOS	144

INTRODUÇÃO

Observar o fenômeno da intertextualidade e sua influência na obra de Heitor Villa-Lobos (1887 – 1959) é buscar compreender o aglomerado de informações e referências que permeiam a criação musical e que estão intrinsicamente ligadas ao ambiente no qual o compositor e sua obra estão inseridos. A obra musical, tomada aqui também como um objeto textual, torna-se passível de ser analisada como um mosaico de citações e remissões a outros textos, em que todo texto é a metamorfose de outro texto, como assinalado por Kristeva (1969, p. 68). Assim, todos os textos – sejam eles verbais ou não – que rodeiam o compositor estão sujeitos a serem absorvidos e transformados, acarretando em novos textos.

Entretanto, nenhuma transformação ocorre sem pequenos atritos ou sem uma origem. As marcantes transformações culturais, políticas e socioeconômicas que o Brasil passou no final do século XIX e início do século XX – mudanças essas que de uma forma ou de outra, também são os reflexos de mudanças mundiais, como foi o caso da primeira e segunda guerra mundial – ajudaram decisivamente para que a música e as artes em geral, tomassem importantes rumos para o desenvolvimento de novas linguagens e o surgimento de um espaço fértil para que os novos artistas, dispostos a adotar essa identidade, pudessem traduzir em suas obras o caráter nacionalista e ao mesmo tempo moderno que parte dos círculos intelectuais aspiravam. Esses sinais favorecem para que no início do século XX surgisse um ambiente que buscasse na música e nas artes o caminho para a modernidade (que os países em desenvolvimento já traçavam, em especial na Europa), nascendo um movimento estimulante e propício pela busca de uma identidade nacional que procurava deixar para trás o perfil colonial (JARDIM, 2005, p. 11; PRADA, 2008, p. 188).

Assim como as mudanças sociais e culturais vieram aos poucos, essa busca pelo nacional e moderno na música e nas artes veio também de um processo de transformação e renovação. Podemos observar que na música os principais pontos perseguidos na renovação artística e na nacionalização giram em torno da tentativa de sofisticação cultural como forma de ultrapassar o século XIX, a partir da adoção de atributos populares e folclóricos, e no paulatino desenvolvimento de linguagens modernas nas composições, iniciada pelos compositores europeus que travavam o

fim do tonalismo (CORRÊA DO LAGO, 2010). Fala-se em linguagens, pois após o colapso do período tonal abriram-se diversas possibilidades para a exploração do som e das ferramentas composicionais. Para Paul Griffiths,

A diferença, na música do século XX, está na abertura para tantas opções que não existe uma corrente única de desenvolvimento, nem uma linguagem comum como em épocas anteriores, mas todo um leque de meios e objetivos em permanente expansão (GRIFFITHS, 1998, p. 23).

Partimos da premissa que a produção musical não é um “fenômeno puramente individual, uma decorrência autônoma da experiência sensível e da elaboração intelectual de um ‘gênio criador’ isolado do meio” (PEREIRA, 2007, p. 29), mas sim da relação recíproca da arte com a sociedade, do “popular” com o “erudito”¹. Um dos aspectos que corroboram esse argumento era o próprio momento de efervescência cultural que predominava no início do século XX, culminando simbolicamente na Semana de Arte Moderna, em fevereiro de 1922.

Ao mesmo tempo em que este ambiente de construção dos ideais e valores nacionais culminam com o surgimento de compositores como Heitor Villa-Lobos, Francisco Mignone (1897 – 1986), Camargo Guarnieri (1907 – 1993), outros importantes compositores como Alberto Nepomuceno e Brasília Itiberê da Cunha, já vinham aos poucos depositando em suas obras características que mais tarde seriam transformadas em bandeiras do nacionalismo.

Sendo assim, a posição por vezes dada a Villa-Lobos de vanguardista e de representante da música moderna genuinamente brasileira deve ser cuidadosamente avaliada para que possamos entender o real valor de sua obra, onde seu pioneirismo é comprovado e da construção de sua identidade como “compositor brasileiro”. Ao avaliar as mudanças da produção musical brasileira deste período, seria um equívoco colocar em posição inferior os primeiros avanços em direção ao modernismo, a exemplo de Alberto Nepomuceno (1864 – 1920), como já

¹ Nesse contexto, *popular* ou *erudito* virão sempre entre aspas para que não seja feita nenhuma discriminação, como organizado/desorganizado, culto/vulgar, civilizado/primitivo, resultado da concepção positivista ocidental, determinada pela cultura europeia. Para a Antropologia, historicamente nesses casos, a diferenciação cultural era analisada pelo observador tendo como ponto comparativo a própria cultura, por tanto, quando o viajante observava costumes diferentes da sua, ele assim declarava isso como “diversidade cultural”, podendo a partir daí fazer outros julgamentos. O filósofo Herótodo fala ainda que “se oferecesse ao homem todos os costumes do mundo, aqueles que lhe parece melhor, ele examinaria todos e ainda assim acabaria preferindo os seus próprios costumes, convencido que estes são melhores que todos os outros” (LARAIA, 2006, p. 11). Essa visão etnocêntrica distorce a análise da diversidade e põe em julgamento termos que são complementares e não antagônicos.

avaliado em vários trabalhos (COELHO DE SOUZA, 2008; 2010b; DUDEQUE, 2010; PEREIRA, 2007); e da mesma forma, em deixar à sombra a continuidade dada pelos artistas posteriores a Villa-Lobos. Percebemos que se torna inevitável o jogo de influências entre passado e presente, o que torna ainda maior o desafio de cada nova geração de compositores em superar possíveis obstáculos, correndo o risco de não conquistar seu espaço nas linhas da história.

Essa constatação é que nos aproxima da nossa perspectiva intertextual e principalmente da teoria literária de Harold Bloom (2002), desenvolvida em seu livro *A angústia da influência*, e que mais tarde serviu para as reflexões realizadas na música por Joseph Straus (1990) e Kevin Korsyn (1991). Bloom em sua teoria da poesia, afirma que apenas os poetas fortes conseguem eliminar o fardo da influência de seus antecessores e por fim “abrir para si mesmos um espaço imaginativo” (BLOOM, 2002, p. 55).

Ainda que Villa-Lobos tenha tido contato com obras de vários compositores em seu período de formação, de diferentes períodos, a influência sempre foi uma questão peculiar em sua produção². Assim, a intertextualidade procura revelar as possíveis relações que ajudaram a moldar a sua linguagem composicional e como o compositor passou aos poucos a se libertar dessas influências, criando aspectos inerentes a sua própria expressão musical. Nesse sentido, Gil Jardim afirma que:

Como fator formador do estilo composicional villa-lobiano, sublinho a assimilação consciente de influências específicas que aconteceram ao longo de sua vida. O caráter antropofágico de sua obra não está nas eventuais citações existentes, mas sim no objeto sonoro construído a partir das mesmas. Villa-Lobos projetou sua obra de forma genial, para muito além das citações (JARDIM, 2005, p. 12).

Endossamos assim a ideia de que a obra de Villa-Lobos é resultado de suas escolhas pessoais concomitantes ao ambiente em que estava inserido, aproximando-se novamente da perspectiva intertextual. Cientes de que se faz necessário para análise do fenômeno intertextual o confronto de textos³, esse entendimento não deve limitar o nosso prisma analítico apenas nas análises comparativas entre compositores e seus antecessores. Esse panorama reforça a

² Como a emblemática frase dita por Villa-Lobos: “Logo que sinto a influência de alguém, me sacudo todo e salto fora” (KIEFER, 1986, p. 34).

³ Texto, nesse sentido, é entendido como todo objeto ou material resultado da produção humana. No nosso caso, a obra musical bem como os fatores que o rodeiam são todos tomados, cada um, como um texto que carrega determinados significados.

utilidade do conceito de intertextualidade, pois tomando a obra musical como um texto, a análise intertextual apresenta os textos que participam da construção de outro texto. Esta abordagem poderá ampliar as justificativas encontradas na análise musical da obra, e amparar a importância da linguagem moderna da música brasileira desenvolvida no início do século XX, bem como a própria escrita villalobiana.

Recentemente diversas pesquisas com um enfoque analítico sobre a obra de Heitor Villa-Lobos têm contribuído para sanar determinadas lacunas que por décadas ficou obscura: de apresentar e esclarecer seus procedimentos composicionais sob a ótica das atuais ferramentas de análise musical, sendo até então, por vezes preenchidas por relatos históricos e biográficos, e na sua maioria, com uma boa dosagem pitoresca de um Villa-Lobos folclórico, popular e selvagem, “um compositor de pouca técnica, que comporia sua música tal qual a anarquia idealizada de selvas tropicais, que teria pouquíssimo domínio da forma e das estratégias composicionais da tradição” (FERRAZ apud SALLES, 2009, p. 9). Essa visão deturpada da produção musical do compositor acabou gerando hipóteses e afirmações afastadas de uma análise qualitativa da obra, deixando em segundo plano o caráter sério de sua música. Segundo Salles,

muitos aspectos controversos e ainda inexplorados de sua maneira de compor são frequentemente considerados confusos, caóticos e desprovidos de interesse, o que dificulta a consideração do modelo composicional villalobiano como uma das poéticas importantes surgidas na primeira metade do século XX (SALLES, 2009, p. 13).

Boa parte deste figurino dado ao compositor foi motivada por ele mesmo. Dentre as diversas análises, a célebre frase dita pelo compositor “O Folclore sou eu!”, bem como as histórias contadas quando das suas passagens por Paris na divulgação do seu projeto de representante da “exótica música brasileira” (GUÉRIOS, 2003, p. 152-156), são alguns exemplos de como o próprio compositor contribuiu para que sua imagem fosse, em parte, folclorizada e mitificada, pois nas palavras de Leopoldo Waizbort:

Villa queria achar seu lugar na música universal. Mas ao chegar a Paris, em 1923, apesar da bravata de que “vinha para ensinar e não para aprender”, descobriu que era apenas “mais um” em meio a muitos músicos também vindos de países periféricos e com obras semelhantes. Ficou então claro que a única chance de se diferenciar era “vender” seu produto como

compositor nacional. Foi na França que Villa virou “brasileiro” (...) (2012 apud HAAG, 2012, p. 87).

Os episódios narrados acima mostram que independente do resultado esperado pelo compositor, todas as suas ações foram geradas em plena consciência de seu impacto, almejando em cada ato, resultados diferentes. Assim como as suas histórias foram contadas com diferentes objetivos – pontuais a determinados momentos de sua vida – a obra de Villa-Lobos está aos poucos ganhando este tipo de esclarecimento, que assim como as suas histórias, suas obras eram meticulosamente calculadas na sua criação, ciente de suas capacidades como compositor e das intenções a serem alcançadas.

Esse mesmo perfil híbrido apresentado por Villa-Lobos resultou em uma extensa e diversificada produção artística contribuindo para o desenvolvimento musical brasileiro, e ao ser avaliado por Rodolfo Coelho de Souza (2010, p.155) afirma que “devemos incluí-lo num grupo de compositores pioneiros, junto com Stravinsky e Bartók, que recebem de Debussy os fundamentos de uma nova sintaxe musical (...)”. Coelho de Souza (2010, p. 152) ainda reforça que “Villa-Lobos sentiu-se livre para realizar experimentações de linguagem que geraram sentidos originais, com características híbridas e que apontaram direções alternativas para a música do século vinte”. Nesse sentido, reforça-se mais uma vez a intertextualidade como um fenômeno em suas obras.

Mesmo com essas afirmações, uma parcela dos trabalhos que temos hoje valoriza a contribuição de Villa-Lobos “quase que exclusivamente pelos aspectos que apontam para a construção de uma identidade musical brasileira e muito menos pela originalidade intrínseca de sua técnica composicional” (COELHO DE SOUZA, 2010, p. 152). Fabio Zanon examina que,

no Brasil, toda a exaltação ao seu nome é apenas uma menção honrosa, a casca vistosa de um descaso pela sua obra, que aparece com frequência mesquinha na programação de concertos e não é considerada pela academia como modelo de estudo para a formação de um músico (2009, p. 10).

Nosso objetivo não é realizar qualquer julgamento de valor desses trabalhos musicológicos que, à sua maneira, contribuíram para este trabalho, mas enriquecer o estudo com uma abordagem que reconheça as mudanças geradas por uma linguagem musical que transcenda o problema de uma identidade musical,

revelando que “a música modernista de Villa-Lobos também traz uma contribuição original a música daquele período” (COELHO DE SOUZA, 2010, p. 152). Procuraremos demonstrar por meio da análise musical que Villa-Lobos, utilizando também o violão, um instrumento que lhe acompanhou por todas as fases de sua vida e que marcou a sua trajetória como compositor, bem como a frequente exploração de formações camerísticas pouco tradicionais em suas obras como é o caso do *Sexteto Místico*, fez com que a sua originalidade decorresse da sua “capacidade de combinar elementos que os compositores modernistas europeus teriam considerado incompatíveis entre si” (COELHO DE SOUZA, 2010, p. 152), criando uma teia complexa de ideias e que possuem um alto grau de inter-relação onde se fundem o “popular” e o “erudito”. Sobre a figura do violão, devemos tecer alguns comentários importantes.

O violão no início do século XIX encontrava-se acanhado em um ambiente que estava em plena erupção cultural, entretanto preso a um preconceito que ridicularizava qualquer manifestação corajosa de algum violonista que tentasse entrar em uma sala de concerto e tocar música “séria” naquele instrumento desregrado e de capadócio, “favorito para o acompanhamento de voz, como no caso das modinhas” (DUDEQUE, 1994, p. 101; ZANON, [200-], p. 79). A entrada do violão nas salas de concerto se deu paulatinamente, na qual a imprensa e a classe artística passam a diminuir sua crítica contrária ao instrumento com o aumento da manifestação e interesse pelo mesmo, chegando até mesmo a elogiar apresentações como o do violonista paraguaio Augustín Barrios Mangoré e da espanhola Josefina Robledo (ZANON, [200-], p. 79). Mas foi Heitor Villa-Lobos, especialmente com sua produção para o violão solo, quem contribuiu definitivamente para que ao menos no Brasil o violão se estabelecesse como um instrumento de concerto, incentivando assim outros compositores a contribuírem seriamente para o repertório violonístico.

Pesquisadores e violonistas afirmam que a obra para violão de Heitor Villa-Lobos explorou seus recursos de modo a renovar a linguagem para o instrumento, deixando um grande marco renovatório para o repertório moderno do violão (AMORIN, 2009; SANTOS, 1975; ZANON, 2009). Dentre as obras de câmara que incluem o violão em sua formação, Villa-Lobos deixou apenas duas originalmente escrita com essas características: *Sexteto Místico* (1917) e *Distribuição de flores* (1932). As outras obras de câmara que incluem o violão em sua formação são

transcrições feitas de suas obras pelo próprio compositor, totalizando cinco composições: *Modinha* (1925), *Ária das Bachianas Brasileiras nº 5* (1938), *Canção do Poeta do Século XVIII* (1953), *Canção do Amor* e *Veleiros* (1958). Humberto Amorim descreve fielmente o atual cenário desta produção pouco investigada, afirmando que:

Tais obras receberam raras menções entre os pesquisadores da sua produção violonística. Somente o livro de Marco Pereira faz breves análises de quatro das peças. As restantes: *Canção do Poeta do Século XVII*, *Canção do Amor* e *Veleiros* só são citadas nos catálogos, nunca tendo recebido, antes, quaisquer outros estudos musicológicos. Curiosamente, estas são as páginas mais desconhecidas para violão. O legado de Villa-Lobos para o instrumento, na música de câmara, extrapola os objetivos deste livro. O tema necessita e merece uma pesquisa própria e direcionada. Por estas razões, apenas tecerei breves comentários que possam abrir caminho para futuras pesquisas (AMORIN, 2009, p. 28).

Outras publicações como a de Teresinha Prada (2008), Turíbio Santos (1975), Fabio Zanon (2009), apenas citam essas obras como forma de contextualizar sua produção, tendo cabido à Paulo de Tarso Salles (2009) a realização de um importante trabalho sobre os procedimentos composicionais de Villa-Lobos, analisando diversas obras do compositor e realizando uma breve análise de textura, utilizando entre os exemplos o *Sexteto Místico* (SALLES, 2009, p. 118). Salles declara ainda que:

(...) músicos como Stravinsky, Schoenberg, Webern, Berg, Bartók, Varèse, Ives e Milhaud, entre outros contemporâneos de Villa-Lobos, tem suas obras meticulosamente analisadas, fornecendo modelos formais de composição. A Villa-Lobos coube um papel periférico, no qual ele figura apenas como um caso exótico, um latino americano cuja intuição às vezes levou a resultados sublimes, porém quase sempre desiguais (SALLES, 2009, p. 13).

Desta forma, vemos a importância em realizar um trabalho analítico sobre determinadas obras do compositor com o enfoque intertextual, delimitando nossa investigação nas principais obras de sua primeira e segunda fase criativa, justamente por serem obras posicionadas em um recorte histórico onde possivelmente encontraremos rastros mais claros de influências de outros textos, contribuindo assim para a discussão do fenômeno da intertextualidade e da influência na música.

A escolha do *Sexteto Místico* se dá graças à sua posição na produção musical do compositor, por se encontrar em um período de transição de linguagens e de novas vivências, bem como próximas a outras obras importantes do repertório villalobiano, como *Uirapuru* e *Amazonas*, ambos de 1917. Acrescentamos também a hipótese levantada que gira em torno da sua data de composição e algumas dúvidas relacionadas às diferenças encontradas nos manuscritos do *Sexteto Místico*, disponíveis no Museu Villa-Lobos, que nos leva a acreditar que as diferenças entre os manuscritos e a versão publicada pela Max-Eschig podem nos apontar evidências intertextuais ainda mais claras.

Desta forma, para realizar a pesquisa trataremos de delinear na **primeira parte** os fundamentos e abordagens iniciais sobre o texto e a intertextualidade, aproximando a conexão entre a intertextualidade literária e a intertextualidade musical. Apresentaremos as bases conceituais e teóricas acerca das relações textuais sob várias perspectivas, como o dialogismo, a influência, e as formas intertextuais possíveis de serem encontradas em objetos não textuais, com vistas a um direcionamento na área de música. As bases teóricas sobre a intertextualidade é construída a partir dos pesquisadores da teoria literária, entre eles, Harold Bloom (2002), Julia Kristeva (1969), Beth Brait (2005), José Luiz Fiorin e Diana Luz P. de Barros (1994), Ingedore G. Villaça Koch (1985), Affonso Romano de Sant'Anna (1995), Paulino, Walty e Cury (1998).

Na **segunda parte**, trataremos de apresentar uma revisão bibliográfica sobre o fenômeno da intertextualidade na música, utilizando os trabalhos de Joseph Straus (1990), Michael Klein (2005), Rubén López Cano (2007; 2012), Kevin Korsyn (1991), e no Brasil trabalhos como os de Lucas Barbosa e Lúcia Barrenechea (2003), Cristina Capparelli Gerling (2012), Daniel Escudeiro (2012), Ana Carolina Manfrinato (2013), Eugênio Lima de Souza (2006) e Ilza Nogueira (2003). Na **terceira parte**, com base no que foi tratado nos capítulos anteriores, procuraremos realizar análises de obras da fase inicial de Villa-Lobos que possam corroborar as questões relativas à intertextualidade, buscando criar parâmetros para futuras análises intertextuais em música. Por fim, é realizada uma análise do *Sexteto Místico*.

1. Da Análise textual a análise musical: o percurso intertextual.

Ao olharmos para o nosso passado cultural, essencialmente no mundo ocidental, iremos perceber que de uma forma ou de outra, sistemas e gêneros discursivos como a música, as artes visuais, o teatro, a literatura, e outros, estiveram sempre sob relações muito próximas, em um processo de diálogo e enriquecimento mútuo, sendo possível em alguns casos observar a apropriação de características e significados de um gênero como ponto de partida para a construção de outro; ou por vezes servindo de maneira implícita como inspiração ou estímulo. Primordialmente, essa ocorrência deve-se especialmente porque os sistemas ou gêneros discursivos servem para comunicar ou expressar algo; são ferramentas essenciais para o ato comunicativo, seja verbal ou não-verbal, e dessa forma dependem também de outros sistemas que os rodeiam. Com a música essa proximidade pode ser sentida igualmente em outras áreas: Psicologia, Filosofia, Matemática, Física, entre outros.

Portanto, essas relações fazem parte do processo de construção de sentidos de cada gênero discursivo, de forma que inevitavelmente ocorrerão polarizações entre um gênero e outro, provocado pela necessidade que cada gênero discursivo possui para a sua construção e complementação dos seus sentidos. Em determinados casos, esse diálogo é essencial para a construção do sentido; já em outros, a remissão a outros textos – sejam eles propositais ou não – podem possuir os mais variados objetivos: causar choque e o diálogo entre os gêneros; homenagear um determinado autor; utilizar parte de um texto para reforçar a ideia de outro; questionar o sentido de um determinado texto, etc. Desta forma, o discurso “é uma forma de comunicação e, portanto, não existe isoladamente, pois participa do fluxo social e se envolve em processos de interação, de troca, com outras formas de comunicação” (BRAITH, 1994, p. 18). Assim, o isolamento de um gênero ou discurso do mundo que o cerca é praticamente impossível.

De um ou de outro ângulo, da antiguidade a nossos dias, os compêndios e estudos críticos recorrem continuamente a referências mútuas entre as artes. A longa tradição horaciana deságua agora em tendências recentes da literatura comparada, que encorajam os recortes interdisciplinares: lidos paralelamente, textos gerados por diferentes sistemas sógnicos mutuamente se enriquecem e se iluminam (OLIVEIRA, 2002, pp. 9-10).

As palavras de Oliveira sublinham que as artes em geral sempre mantiveram relações de troca e diálogo entre seus textos. Novos textos são gerados dessas trocas, criativos e na sua maioria complexos; ricos em possuir como material criativo as ferramentas e significados de outros gêneros, e por conseguir administrar no seu interior as vozes de fora com a sua própria. Esse diálogo entre diferentes gêneros discursivos é perceptível na medida em que o locutor – ou no nosso caso, o próprio compositor, o gerador do texto – deixa mostrar tais textos sendo, entretanto, possível observar em qualquer texto ou discurso um diálogo com outros textos e também com o público que o recebe.

Cabe ao compositor manipular tais textos deixando-os transparecer ou escondendo-os, priorizando a sua individualidade. Contudo, o caminho em operar e libertar-se dos textos que o rodeiam é longo e árduo. Investigar a maneira como uma obra é concebida e tensionada pelos textos que o envolvem é, antes de tudo, descobrir como o compositor conquista a liberdade de tais influências e consegue administrar as vozes, dominando-as. Ao administra-las, o compositor coloca em diferentes níveis de percepção os textos que lhe interessam e que os constroem. Portanto, analisar esse processo dialógico, intertextual, é buscar apresentar todos esses níveis de influência e diálogo que fazem parte da constituição da obra, das evidências concretas de intertextualidade como uma citação ou uma paródia; ao nível simbólico e abstrato da influência, e por ser dessa forma, torna-se também subjetivo. Portanto, a análise intertextual da música, apesar de propor um caráter amplo e híbrido do viés analítico, não deixa de ser mais um ponto que discute questões relativas à criação musical. Dessa forma, mais dúvidas do que respostas são geradas ao se analisar a obra musical como um mosaico de textos. É possível identificar formas intertextuais, como uma citação, alusão, estilização ou uma paródia em um texto musical? Quais são os limites para que consigamos perceber essas formas intertextuais e não passem de suposições frágeis? E como a influência, que reside dentro e fora dos exemplos concretos da intertextualidade, torna-se uma forte angústia que leva o compositor a romper com a tradição e com seus antecessores? Em alguns gêneros musicais perceberemos que diagnosticar e responder algumas dessas dúvidas não será impossível. Entretanto, é na música instrumental e em alguns casos praticamente isolados de outras referências textuais, que se encontra o desafio em traduzir o que é influência e intertextualidade. Essa questão é levantada pelo musicólogo Lopez Cano (2007).

Ao comentar sobre o gênero intertextual da adaptação⁴ que ocorre na forma de arranjos, revisões e adaptações a partir da obra original, seja aquela realizada pelo próprio autor ou por outro compositor, López Cano (2007, p. 35) afirma que nos exemplos observados dos *covers* da música pop é que se constata que o fenômeno intertextual da adaptação ocorre de maneira mais explícita na música popular quando comparado à mesma ocorrência na música erudita.

Segundo o pesquisador (*idem*), isso se deve principalmente a fragilidade que a música popular possui em resistir a interpretações que alterem substancialmente a sua estrutura, diferente da música erudita que resiste a interpretações distorcidas ou adaptações, por apresentar na interpretação ou na partitura “modos parciais de manifestação da obra” (LÓPEZ CANO, *idem*), não causando ao mesmo tempo, o seu esgotamento. Nas palavras de López Cano (*idem*) nesse sentido, “a música clássica é mais resistente a interpretações e reinterpretações fortes por mais brilhantes ou deploráveis que elas sejam, entre outras coisas porque a interpretação é consubstancial e forma parte dela, embora Stravinsky ou Schoenberg procurem negar”. Portanto, de forma geral, o fato da música erudita conter elementos intrínsecos que resistem a adaptações e que mantém determinados componentes que fazem parte de sua identidade, ao serem transmitidas e reconhecidas pelo ouvinte ou o receptor, é que reside também, a dificuldade de se analisar e perceber o fenômeno intertextual na música erudita.

Apesar do enfoque sobre a música popular, Acácio Tadeu Piedade (2005, p. 198) reforça que a obra musical deve ser vista do macro e não como um produto isolado dos processos que a cercam, sejam eles musicais ou não, assim, “a compreensão da música instrumental depende da descoberta de seus nexos ‘musico-culturais’, daí a necessidade de uma atenta análise musical que inclua o olhar para a cultura e para o discurso”. Buscar analisar a obra musical, tomada aqui como um texto, através da intertextualidade é assumir que o mesmo não se dá de forma isolada, mas em um diálogo constante e ininterrupto com outros textos.

Iremos em seguida, discutir os conceitos que permeiam a intertextualidade e procurar mostrar como os objetos musicais e visuais tomados como texto dialogam em diferentes níveis intertextuais e de influência na construção de uma obra.

⁴ Os gêneros intertextuais trabalhados por López Cano e outros autores serão descritos com mais detalhes no sub-ítem que irá tratar apenas desse tópico.

1.1 O Dialogismo de Bakhtin

O conceito de dialogismo foi elaborado e amplamente refletido pelo russo Mikhail Bakhtin (1895 – 1975), filósofo e teórico da cultura europeia, concebendo que o processo de interação entre textos, criadores e leitores, revelava-se em um amplo processo de diálogo, ou nas suas palavras, o dialogismo. Bakhtin demonstrou, através do estudo das obras de escritores como Fiódor Dostoiévski e François Rabelais, como as relações de diálogo ocorrem dentro e fora do texto. Posteriormente, a proposta de Bakhtin foi desenvolvida por outros pesquisadores visto que o extenso e profundo conceito de dialogismo pode se apresentar de diversas formas, sendo uma delas a *intertextualidade*.

As reflexões de Bakhtin perseguiram o dialogismo muito além do objeto textual ou aquele que se encontrava apenas no texto literário; Bakhtin traz o dialogismo para observar as relações humanas e as produções do homem, e concebe que um objeto textual é todo objeto que pode ser dado algum sentido. Dessa forma, ao defrontar o texto como um ato de comunicação, num universo de ações humanas, Bakhtin concebe o homem como um produtor e reproduzidor de textos, revelando assim que o estudo do texto é também objeto das ciências humanas, pois “as ciências humanas volta-se para o *homem*, mas é o homem como produtor de textos que se apresenta aí” (BARROS, 2005, p. 26). Assim, Bakhtin considera que a “especificidade das ciências humanas está no fato que seu objeto é o texto (ou o discurso)” (1992, apud BARROS, 2005, p. 26). Barros complementa afirmando que,

Dessa concepção decorre que o homem não é só conhecido através dos textos, como se constrói enquanto objeto de estudos nos textos ou por meio deles, o que distinguiria as ciências humanas das ciências exatas e biológicas, que examinam o homem “fora do texto” (BARROS, 2005, p. 26).

Desta forma, para cada produção humana temos um objeto textual específico, ou objetos textuais, pois perspectivas diferentes geram outros textos e outros objetos (BARROS, 2005, p. 26), e os mesmos podem dialogar entre si e com outros textos e objetos, gerando assim novos textos. Essa interação ocorre também entre o locutor e o locutário, resultando numa relação bivocal entre o *eu* e o *tu*, ou o *eu* e o *outro* (GOUVÊA, 2007, p. 58). Nessa perspectiva, “o texto literário não tem

um sentido fixo, mas é um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de várias escritas: do escritor, do destinatário, do contexto cultural atual ou anterior” (SOUZA, 2006, p. 27). Foram nesses processos de diálogos entre os interlocutores e entre os discursos que Bakhtin idealiza conceitos como o *dialogismo* e a *polifonia textual*.

O dialogismo pode ser definido como o processo de diálogo entre textos e discursos – o qual representa um espaço entre o enunciador e enunciatário, ou nas palavras do autor, o próprio texto – e da concepção de recepção e compreensão de um discurso. Assim, o dialogismo é visto como o “princípio constitutivo da linguagem e a condição do sentido do discurso” (BARROS, 1994, p. 2), pois o processo de significação se dá através do diálogo, ou seja, “o texto não existe fora da sociedade, só existe nela e para ela e não pode ser reduzido à sua materialidade linguística [empirismo objetivo] ou dissolvido nos estados psíquicos daqueles que o produzem ou o interpretam [empirismo subjetivo]” (BARROS, 2005, p. 27).

Zani (2003) resume de forma clara o entendimento sobre o dialogismo, paralelo também à intertextualidade:

Intertextualidade ou dialogismo é uma referência ou uma incorporação de um elemento discursivo a outro, podendo-se reconhecê-lo quando um autor constrói a sua obra com referências a textos, imagens ou a sons de outras obras e autores e até por si mesmo, como uma forma de reverência, de complemento e de elaboração do nexo e sentido deste texto/imagem (ZANI, 2003, p. 121).

Ao ampliar o prisma analítico sobre o texto como é concebido por Bakhtin e afirmado acima por Zani, Silveira (1985) comenta que:

A passagem da análise da frase à linguística textual implica, evidentemente, uma mudança no tratamento dado ao texto e este passa a ser visto não mais como uma sequência de frases isoladas, mas como um conjunto encadeado de frases que é situado em conjuntos contextuais mais vastos, tais como tipos de textos, condições nas quais a comunicação se efetua, etc. Consequentemente, dependendo do ponto de vista, há variabilidade para se conceituar “texto” (SILVEIRA, 1985, p. 65).

Desta forma, considerando que o texto não é visto isoladamente, mas sim relacionado com outros textos em ambientes diversos, bem como a própria variação do conceito de texto conforme as suas condições, desdobramos o dialogismo em

duas perspectivas: o do diálogo verbal entre enunciador e enunciatário e o dos diálogos no interior do discurso⁵.

1.2 Influência e Interdiscursividade

A primeira perspectiva “decorre da interação verbal que se estabelece entre o enunciador e o enunciatário, no espaço do texto” (BARROS, 1994, p. 2). Barros (2005, p. 29) comenta que segundo Bakhtin, “a interação entre locutores é o princípio fundador da linguagem” e para que esta interação ocorra – na visão do autor – é necessário que a noção de sujeito seja deslocada do centro e substituída por “diferentes (ainda que duas) vozes sociais, que fazem dele um sujeito histórico e ideológico” (BARROS, 1994, pp. 2-3) dentro do espaço criado por ambos: o texto. Por esse motivo, Bakhtin em suas obras sustenta, que “nenhuma palavra é nossa, mas traz em si a perspectiva de outra voz” (BARROS, 1994, p. 3).

Nosso discurso, isto é, todos os nossos enunciados (inclusive as obras criadas), é pleno das palavras dos outros, de um grau vário (sic) de alteridade ou de assimilabilidade, de um grau vário de aperceptibilidade e de relevância. Essas palavras dos outros trazem consigo a sua expressão, o seu tom valorativo que assimilamos, reelaboramos, e reacentuamos (BAKHTIN, 2010, pp. 294-295).

Um dos aspectos sobre a interação entre interlocutores assinalados por Bakhtin é a de que “o sentido do texto e a significação das palavras dependem da *relação* entre sujeitos, ou seja, constroem-se na produção e na interpretação de textos” (BARROS, 2005, p. 29; grifo nosso). Em outras palavras, nenhuma construção é individual. Portanto, a construção extra-verbal do texto se dá a partir dos diferentes elementos que caracterizam o discurso (ideológicos, culturais, sociais,

⁵ Neste trabalho, procuraremos aplicar de forma diferenciada os termos *texto* e *discurso*. Todos os autores utilizados neste trabalho utilizam os dois termos para expressar o mesmo conceito, com exceção de Fiorin, que ao discutir sobre a geração do sentido, destaca (baseado nos fundamentos semiológicos de Greimas e Courtès) a diferença entre texto e discurso. Para Fiorin o discurso “é o patamar do percurso gerativo de sentido em que um enunciador assume as estruturas narrativas e, por meio de mecanismos de enunciação, actorializa-as, especializa-as, temporaliza-as e reveste-as de temas e/ou figuras. O texto é unidade de manifestação. É o lugar em que os diferentes níveis (fundamental, narrativo e discursivo) do agenciamento do sentido se manifestam e se dão a ler. É, por isso, labiríntico e estratificado. É o lugar da relação entre imanência e manifestação” (1994, p. 30). Em seguida, vamos constatar que o que Fiorin chama de *discurso* e *texto*, integram respectivamente o conceito de *interdiscurso* e *intertextualidade*.

de gênero, etc.) e das diversas formas de relação entre os enunciadores, ficando essa última responsável pelas entonações dada pelo enunciador ao texto, resultado da atitude de avaliação e posição social do locutor para com o locutário⁶ (BARROS, 2005, pp. 31-32). Umberto Eco (1990, p. XIV) ao analisar as relações de recepção e compreensão do discurso, endossando essa posição de vínculo entre enunciadores e discurso, afirma que o texto quando separado de seu emissor e de suas intenções, “e das circunstâncias concretas de sua emissão (e consequentemente de seu referente implícito), flutua no vazio de um espaço potencialmente infinito de interpretações possíveis”.

Paulino, Walty, Cury (1988) igualmente destacam a necessidade que o texto possui de relação com o receptor para a produção de sua significação, de acordo com o objetivo do remetente e da circunstância na qual o texto é exposto.

O texto, como objeto cultural, tem uma existência física que pode ser apontada e delimitada por nós: um filme, um romance, um anúncio, uma música. Entretanto, esses objetos não estão ainda prontos, pois destinam-se ao olhar, à consciência e à recriação dos leitores. Cada texto constitui uma proposta de significação que não está inteiramente construída. A significação se dá no jogo de olhares entre o texto e seu destinatário. Este último é um interlocutor ativo no processo de significação, na medida em que participa do jogo intertextual tanto quanto o autor (PAULINO, WALTY, CURY, 1998, p. 15).

Nessa perspectiva, destacamos alguns autores como Harold Bloom (2002), José Luiz Fiorin (1994) e Ingedore Koch (1985), que realizaram diferentes conceituações e desenvolveram uma divisão sobre esse desdobramento dialógico⁷.

Bloom (2002) em seu livro *A Angustia da Influência*⁸ desenvolve uma teoria da poesia baseado na influência poética entre autores, ou seja, entre o criador e seus predecessores, de forma que a análise mesmo que realizada sobre o texto, concebe o papel da interação histórica entre autores como primordial. Para Bloom, seu interesse gira em torno da simbólica angústia que a influência causa no que ele chama de *poetas fortes*, que são aqueles que percorrem o caminho de maturidade e

⁶ Koch (1985, p. 39) complementa que neste processo de construção do sentido, devemos “(...) tratar do texto, pelo fato de o sentido não residir no texto, pois esse só se torna uma unidade de sentido no processo de interação entre autor e leitor mediados pelo texto”.

⁷ O conceito de *intertextualidade* destes autores é apresentada apenas no sub-item seguinte, que trata apenas dessa perspectiva, com exceção de Koch que trabalha apenas com a intertextualidade em seus diferentes níveis.

⁸ Publicação original: *The Anxiety of Influence: a theory of poetry*. Oxford University Press US, 1997.

evolução enquanto criadores, conseguindo então se reconhecerem como poetas ao se desvencilhar das amarras da influência histórica que recai sobre eles e criando enfim, a sua própria identidade. Já os poetas fracos passam suas vidas apenas idealizando a superação, e os fortes, figuras que persistem em lutar com seus precursores, apropriam-se de seus mestres na tentativa de superá-los, entretanto desprendendo um preço caro que a apropriação poética lhes causa, “as imensas angústias do endividamento” (BLOOM, 2002, p. 55). É essa a angústia da influência e o processo de triunfo do poeta sobre seus antecessores que Bloom busca mostrar em seu trabalho, pois “o poema forte é a angústia realizada” (idem, 2002, p. 23).

O que mais importa é que a angústia da influência resulta de um complexo ato forte de má leitura, uma interpretação criativa que eu chamo de “apropriação poética”. O que os escritores podem sentir como angústia, e o que as suas obras são obrigadas a manifestar, são as consequências da apropriação poética, mais que a sua causa. A forte má leitura vem primeiro; tem de haver um profundo ato de leitura que é uma espécie de paixão por uma obra literária (BLOOM, 2002, pp. 23-24).

Evidentemente, mesmo utilizando o texto como material de investigação, Bloom (2002, p. 61) deixa patente que seu interesse é apenas o *poeta no poeta*, ou seja, na influência direta e pessoal que o precursor – materializado em sua obra – passa ao sucessor. Para apresentar essa influência, Bloom descreve os “seis movimentos revisionários” que ele identifica no ciclo vital dos poetas fortes, e são essenciais para compreender como um poeta se desvia de outro (BLOOM, 2002, p. 60-61), sendo eles: *Clinamen*, *Tessera*, *Kenosis*, *Daemonização*, *Askesis* e *Apophrades*.

1. *Clinamen*, leitura distorcida ou apropriação mesmo; (...). O poeta desvia-se de seu precursor, lendo o poema dele de modo a executar o *clinamen* em relação a ele. Isso aparece como um movimento corretivo em seu próprio poema, que sugere que o poema do precursor seguiu certo até um determinado ponto, mas depois deve ter-se desviado, precisamente na direção em que segue o novo poema.
2. *Tessera*, completude e antítese; (...), o fragmento, digamos, de uma pequena jarra, que com os outros fragmentos reconstituiria o vaso. O poeta “completa” antiteticamente o seu precursor, lendo o poema-pai de modo a reter seus termos, mas usando-os em outro sentido, como se o precursor não houvesse ido longe o bastante.
3. *Kenosis*, dispositivo de decomposição semelhante aos mecanismos de defesa que nossa mente emprega contra as compulsões de repetição; é portanto um movimento de descontinuidade em relação ao precursor.
4. *Daemonização*, (...). O poeta que vem depois abre-se para o que acredita ser um poder no poema-pai que não pertence ao pai mesmo, mas a uma gama de ser logo além desse precursor. Ele faz isso, em seu poema,

colocando a relação da obra com o poema-pai de modo a desfazer pela generalização a unicidade da obra anterior.

5. *Askesis*, (...). O poeta que vem depois não passa, como na *kenosis*, por um movimento revisionário de esvaziamento, mas de redução; abre mão de parte de seu dom humano e imaginativo para separar-se de outros, incluindo o precursor, e faz isso em seu poema colocando-o em relação ao poema-pai de modo a fazer com que esse poema também passe por uma *askesis*; o talento do precursor é igualmente truncado.

6. *Apophrades*, (...). O poeta que vem depois, em sua própria fase final (...), mantém seu poema de novo tão aberto à obra do precursor que a princípio podemos acreditar que a roda completou um círculo completo e que estamos de volta ao inundado aprendizado do poeta posterior, antes que sua força começasse a afirmar-se nas proporções revisionárias. Mas o poema é agora *mantido* aberto ao precursor, quando antes estava aberto, e o efeito fantástico é que a realização do novo poema o faz parecer a nós não como se fosse o precursor a estar escrevendo-o, mas como se o próprio poeta posterior houvesse escrito a obra característica do precursor (BLOOM, 2002, pp. 64-65).

As reflexões sobre o fenômeno da influência realizadas por Bloom, configurados nos seus seis movimentos revisionários, serão essenciais para a compreensão dos diversos níveis de atuação da influência na obra musical como veremos adiante.

Diferente de Bloom, Fiorin (1994, p. 30) concentra-se no texto e diferencia o termo *discurso* e *texto*, destacando também a distinção entre *interdiscursividade* e *intertextualidade*. Para ele, ambos os termos envolvem a presença de “duas vozes num mesmo segmento discursivo ou textual” (idem), entretanto, diferente da intertextualidade, a interdiscursividade é intrínseca à constituição do discurso e da geração do sentido. Nas suas palavras, “a interdiscursividade não implica a intertextualidade, embora o contrário seja verdadeiro, pois, ao se referir a um texto, o enunciador se refere, também, ao discurso que ele manifesta” (FIORIN, 1994, p. 35). Assim, todo texto pode carregar diferentes discursos e tem no espaço textual o lugar onde tais discursos se manifestam com objetivos diversos. Nessa concepção, discurso indica principalmente a carga ideológica que este carrega.

Já Koch (1985) trabalha com duas perspectivas intertextuais: a intertextualidade em sentido amplo, ou *lato senso*, e em sentido estrito, ou *stricto senso*. Da mesma forma que Fiorin, a autora também concebe que o texto ou discurso é bivocal, compreendendo que a intertextualidade em seu sentido amplo, “se faz presente em todo e qualquer texto” (KOCH, 1985, p. 40) e nesse sentido “(...), poder-se-ia reservar a denominação de *interdiscursividade*, considerando-se o interdiscurso como o lugar da constituição do sentido do texto” (idem, p. 44). Assim, segundo a autora, a intertextualidade em sentido amplo se dá apenas de forma

implícita (idem, p. 40), devido principalmente a seu formato subjetivo que esta se apresenta no processo de interação entre textos⁹. Já a intertextualidade em sentido estrito é aquela que ocorre apenas dentro do texto. Portanto, enfatiza-se o conceito amplo de intertextualidade como o fenômeno da relação entre os locutores e da constituição do discurso.

Fica evidente que nestas perspectivas, os quadros sociais, históricos, culturais e ideológicos em que se dão essas relações dialógicas são imprescindíveis para a análise do discurso. Este processo de influência, interdiscursividade ou intertextualidade ampla como apresentados, foram utilizados na música e denominado principalmente sob o termo *influência*, como apresentaremos adiante.

1.3 Intertextualidade

A segunda perspectiva – diálogo no interior dos discursos – decorre do processo de interação entre textos dentro e fora dos objetos textuais, interações essas que “polemizam entre si, se completam ou respondem umas às outras” (BARROS, 1994, p. 4) gerando tensões e conflitos internos, e produzindo o diálogo com outros textos. É essa a outra perspectiva apresentada neste trabalho; o processo fundamental que foi denominado de *intertextualidade*: a constituição do objeto textual se dá através do confronto interno e também externo dos textos. O termo intertextualidade foi usado pela escritora e estudiosa dos escritos bakhtinianos Julia Kristeva, para explicar o que Bakhtin entendia por dialogismo, definindo a intertextualidade como um processo onde “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 1969, p. 68).

Koch, na mesma linha, afirma que “um texto tem relação com outros textos nos quais ele nasce (sua matéria-prima) e/ou outros para os quais aponta (seu futuro discursivo)” (KOCH, 1985, p. 40) e desta forma compreende que o termo intertextualidade em sentido estrito é aquela que ocorre dentro do texto, e dessa

⁹ Em outro trabalho, Gomes (apud MANFRINATO, 2013, p. 23) comenta que a “intertextualidade *lato senso* abarca questões referentes a influências estilísticas, como por exemplo: a influência da obra de determinado autor na obra de outro, a influência de fatores sociais e políticos em um autor ou grupo de autores, práticas comuns de uma determinada época, dentre outras”.

maneira se dá na forma implícita ou explícita, pois no texto as referências a outros discursos podem ser visualizados ou não, em seus diferentes formatos. De forma mais homogênea, mas com a mesma orientação que Koch, os autores Paulino, Walty, Cury (1995, p. 14) concebem que a intertextualidade, “em seu sentido amplo, envolve todos os objetos e processos culturais, tomados como texto. Em sentido mais restrito, a intertextualidade terá como objeto apenas as produções verbais, orais ou escritas”, portanto, os autores percebem também a intertextualidade em um sentido amplo – das relações entre qualquer objeto tomado como texto; e em sentido estrito – das relações que ocorrem no texto verbal, oral ou escrito.

Já Fiorin – que contrapõe o conceito firmado por Kristeva, afirmando que com o tempo foi ficando empobrecido e vago – esboça que “a intertextualidade é o processo de incorporação de um texto em outro, seja para reproduzir o sentido incorporado, seja para transformá-lo” (FIORIN, 1994, p. 30), elaborando assim, a ideia onde um ou mais textos são incorporados a outro texto com o objetivo claro de sustentá-lo ou de alterá-lo. Sendo assim, o conceito de intertextualidade comunga entre esses autores citados onde a construção do texto e seu processo de significação nunca se dá de forma isolada, mas sim, no diálogo e na relação com outros textos. Koch (1985, p. 40) complementa ainda que “são inúmeros os textos que só fazem sentido com relação a outros textos, que constituem o seu contexto”. Portanto, o significado de um texto só pode avançar por comparação entre objetos textuais.

Um texto não tem propriedade “em si”: caracteriza-se somente por aquilo que o diferencia de outro texto. É justamente a diferença que pede uma explicação, passível de ser encontrada apenas ao nível da posição social dos produtores. Eis porque a noção de intertextualidade não é apenas a verificação de um dos aspectos mais importantes do processo de produção dos discursos, mas também, ao mesmo tempo, a expressão de uma regra de base do método. Não se pode nunca fazer a análise de um texto (...); trabalha-se sempre sobre vários textos, conscientemente ou não, já que as operações em ação na matéria significativa são, por definição, intertextuais (VÉRON apud KOCH, 1985, p. 41).

Ao isolar o texto, exclui-se a necessidade de diálogo com outros textos e as possibilidades de ganhar outros significados são restringidas¹⁰, pois é no diálogo

¹⁰ Eco (1990, p. XIV) ao comentar sobre as ilimitadas interpretações que se podem dar quando da separação do texto e de seu emissor, pondera ainda que “(...), texto algum pode ser interpretado segundo a utopia de um sentido autorizado fixo, original e definido. A linguagem sempre diz algo mais do que seu inacessível sentido literal, o qual já se perdeu a partir do início da emissão textual”.

textual que o enunciador afirma-se para com o *outro*, oponha-se, endossa ou mascara-se; onde o confronto ideológico ocorre e se forja. É nesse processo dialógico que se dá a construção da identidade do locutor no discurso (KOCH, 1985, p. 41). Não é de se surpreender que Bakhtin considere a vida humana como um processo fundamentalmente dialógico (BARROS, 2005, p. 28; idem, 1994, p. 2), e “é justamente essa perspectiva que parece possibilitar uma incursão pelo fazer bakhtiniano e pelos conceitos fundamentais como o *dialogismo*, *polifonia*, *intertextualidade* (...)” (BRAITH, 1994, p.14). Por esse motivo estabelecemos nossas bases teóricas na reflexão de Bakhtin sobre dialogismo e seus desdobramentos.

A complexidade do pensamento bakhtiniano, que rejeita a dominância de leituras excludentes, configura uma filosofia da linguagem que, concebendo o eu e o outro como inseparavelmente ligados e tendo como elemento articulador a linguagem, pode espelhar, por um certo prisma e de maneira ideal, o diálogo entre Deus e o homem (BRAITH, 1994, p. 12).

No interior deste processo dialógico, para que o entendimento ocorra, são necessários diversos fatores de textualidade que geram a compreensão do discurso, e no centro deste cenário de criação textual figura o “já-dito”, visto que “todo texto se constrói como mosaico de citações” como concebido por Kristeva, ou nas palavras de Barros citadas anteriormente, “nenhuma palavra é nossa”. Maingueneau endossa, afirmando que “um discurso não vem ao mundo numa inocente solitude, mas constrói-se através de uma já-dito em relação ao qual ele toma posição” (MAINGUENEAU apud KOCH, 1985, p. 40). Assim os textos que circundam e integram o discurso – ou intertextos – criam referências no processo de criação e da recepção do discurso¹¹. Desta forma, o “intertexto tem papel importante no intuito de persuadir o outro, pois, quando identificado, se estabelece um sentimento de conforto, de autoestima cultural, que é valorizado por quem lê e ouve o texto” (GOUVÊA, 2007, p. 62). O que esse processo confere ao texto é que este, como um objeto cultural, nunca estará pronto, possuindo uma existência física limitada pelo olhar e recriação do leitor, “pois cada leitor participa desse jogo dialógico com o autor, realizando cortes, recortes, construções e reconstruções, com a finalidade de atender aos seus interesses e as suas necessidades” (GOUVÊA, 2007, p. 60).

¹¹ “Escreve Maingueneau, do ponto de vista da análise do discurso, que o intertexto (remissão a outros textos) é um componente decisivo das condições de produção de um texto, embora seu peso varie consideravelmente de um discurso a o outro” (apud KOCH, 1985, p. 40).

Ao elucidar o processo de construção do sentido entre o texto e seu destinatário, Barros (1994, p. 4) reflete sobre o princípio do percurso intertextual sobre o textual, afirmando então que “a intertextualidade não é mais uma dimensão derivada [do texto], mas, ao contrário, a dimensão primeira que o texto deriva”. Esse diálogo e conflito às vezes são percebidos e outras vezes não, dependendo sempre da forma como o enunciador manipula as ferramentas discursivas, gerando dessa forma discursos polifônicos, percebido também como um fenômeno de heterogeneidade enunciativa, onde em alguns casos pode-se ver as diferentes vozes apresentadas claramente ao leitor (como no caso do romance onde se estabelecem diálogos entre os personagens), ou por vezes gerando discursos monofônicos, escondendo as vozes sob apenas uma (BARROS, 1994, p. 4), transformando as vozes em um elemento constitutivo do discurso (como no caso da influência em um poema, onde as “vozes” não se apresentam)¹².

Vale aqui apresentar alguns pontos sobre essa roupagem que o discurso apresenta: a polifonia e a monofonia. Apesar de se perceber uma polarização entre os termos *dialogismo*, *polifonia* e *intertextualidade*, segundo Bakhtin essas relações – apesar de se complementarem no processo textual – são mais evidentes. A polifonia “caracteriza um certo tipo de texto, aquele em que se deixam entrever muitas vozes, por oposição aos textos monofônicos, que escondem os diálogos que os constituem” (BARROS, 1994, pp. 5-6). A autora segue, afirmando que:

Em outras palavras, o diálogo é a condição da linguagem e do discurso, mas há textos polifônicos e monofônicos, segundo as estratégias discursivas acionadas. No primeiro caso, os textos polifônicos, as vozes se mostram; no segundo, o dos monofônicos, elas se ocultam sob a aparência de uma única voz. Monofonia e polifonia de um discurso são, dessa forma, efeitos de sentido decorrentes de procedimentos discursivos que se utilizam em textos, por definição, dialógicos. Os textos são dialógicos porque resultam do embate de muitas vozes sociais; podem, no entanto, produzir efeitos de polifonia, quando essas vozes ou algumas delas deixam-se escutar, ou de monofonia, quando o diálogo é mascarado e uma voz, apenas, faz-se ouvir (BARROS, 1994, p. 6).

Nessa perspectiva Koch considera que,

(...) o fenômeno da polifonia imbrica-se com o que estou chamando de intertextualidade implícita, quer no sentido amplo, quer no estrito, pois também a polifonia pode ser entendida de maneira ampla ou restrita. (...). A

¹² Bakhtin realizou essa análise nos romances de Dostoiévski; polifônico é aquele em que cada personagem funciona como um ser autônomo com visão de mundo, voz e posição própria no mundo.

intertextualidade implícita *strictu senso* poderia ser reservado, simplesmente, o termo *polifonia*. Finalmente, restariam os casos de intertextualidade explícita – as citações as referências, as retomadas de texto do parceiro, a resenha, etc, citados por Beaugrande-Dressler (1985, p. 44).

Desta forma, partimos da ideia de que o texto nunca é autônomo, pois o seu sentido se dá na imprescindibilidade de diálogo entre os vários textos no interior do objeto textual, promovendo inevitavelmente, em um grau determinado, a sua transformação ou afirmação do seu sentido, bem como a construção e afirmação do sentido que se dá entre “sujeito – destinatário – contexto”¹³, permitindo a relação com outros objetos e discursos, distantes ou não do texto, todavia permanecendo sempre dentro de certas limitações interpretativas, que cabem ao sujeito e destinatário gerarem dentro do seu ambiente. É justamente nessa rede de relações que se caracteriza a formação dos sentidos. Segundo Pêcheux:

Assim, tal discurso envia a tal outro frente ao qual é uma resposta direta ou indireta, ou do qual ele “orquestra” os termos principais ou cujos argumentos destrói. Assim é que o processo discursivo não tem, de direito, um início: o discurso se estabelece sempre sobre um discurso prévio (...) (PÊCHEUX apud KOCH, 1985, p. 40).

Partindo dos conceitos expostos até aqui, percebemos como cada uma das duas perspectivas dialógicas possuem convergências entre os autores citados, onde na primeira noção, fica evidente que a ideia de dialogismo entre interlocutores vista essencialmente a relação e influência entre os locutores e os discursos e que concerne ao conceito mais amplo da intertextualidade (denominada ora de interdiscursividade, influência, ou intertextualidade *lato senso*), e que neste trabalho para fins de metodologia, usaremos para tratar desse tipo de fenômeno apenas o termo *influência*.

Já quando percebermos a ocorrência do dialogismo dentro do texto (ora apresentado como intertextualidade *stricto senso* ou simplesmente intertextualidade), utilizaremos para fins metodológicos apenas o termo *intertextualidade* quando localizarmos no texto musical esse tipo de ocorrência. Na música, o recente trabalho de Manfrinato¹⁴ (2013) também propõe que as duas

¹³ Como já assinalado por Kristeva (1969, p. 67) e também por Koch (1985, p. 39), esta última declarando ainda, que este é um “processo passível de ser descrito em termos de mediação”.

¹⁴ Resultado da sua Dissertação de Mestrado, defendida em 2013 na UFPR, a escolha da terminologia usada em seu trabalho contribuiu positivamente para que as diferentes noções sobre a

perspectivas dialógicas apresentadas aqui sejam centralizadas, respectivamente, nas terminologias de *influência* e *intertextualidade*. Dada essas nomenclaturas, procuraremos adotar tal metodologia e conceitos para que possam ser aplicadas neste tipo de análise, fundamentadas em conceitos precisos e afastando-se de aproximações fantasiosas. Buscaremos por meio de referências recíprocas analisar a música e a partir dos conceitos retirados da linguística, discutir como tais conceitos podem se tornar ferramentas eficazes de análise da música, levantando inclusive os múltiplos obstáculos encontrados pelo pesquisador.

Tendo em vista essas categorias, elucidamos desde já que cada um desses conceitos irá mostrar como a intertextualidade ocorre em diferentes níveis de percepção, sendo os primeiros níveis aqueles que ocorrem na superfície do texto, onde as referências aparecem de forma mais concreta, a exemplo das citações, paródias e paráfrases e que aos poucos começam a se diluir no texto, e por mais que sejam reconhecidos, já carregam uma carga considerável de transformação quando comparados aos textos de origem, sendo localizadas na forma de alusões, estilizações, entre outros. Nessa fase, perceberemos principalmente um processo de transição entre as referências claras a outros textos e ao mesmo tempo a tentativa de firmar o individualismo e o caráter próprio do compositor. Essa concepção aproxima-se mais do conceito de *intertextualidade* definido anteriormente. Por fim, um outro nível de percepção intertextual refere-se a *influência*, essa que pode tomar várias formas, mas reaparece como um texto novo, resultado da “angústia realizada” do compositor em relação aos seus precursores. Esse nível intertextual pode ser mais complexo, pois envolve principalmente a passagem pelos outros níveis até o seu retorno à superfície da obra na forma de um compositor forte, portanto, passa também por um processo subjetivo.

1.4 Fatores de textualidade e formas intertextuais

Segundo Silveira (1985, p. 65) “o texto é uma unidade significativa, cuja análise requer critérios de coerência, coesão e situacionalidade”. Koch (1985, p. 39)

intertextualidade fossem provadas à luz da análise musical, e portanto, será nesta mesma direção que utilizaremos tais nomenclaturas.

ao trabalhar sobre os fatores geradores de textualidade coloca a intertextualidade como um dos critérios fundamentais. Baseada em Beaugrande-Dressler, a autora enumera os sete critérios de textualidade, sendo os dois primeiros – a *coesão* e a *coerência* – “centrados no texto”. Os outros cinco – a *situacionalidade*, a *informatividade*, a *intencionalidade*, a *aceitabilidade* e a *intertextualidade* – seriam “centrados no usuário”.

A *coerência* resulta da configuração que assumem os conceitos e relações subjacentes à superfície textual. É considerado o fator fundamental de textualidade, porque é responsável pelo sentido do texto. Envolve não só aspectos lógicos e semânticos, mas também cognitivos, na medida em que depende do partilhar de conhecimentos entre os interlocutores. A *coesão* é a manifestação linguística da coerência; advém da maneira como os conceitos e relações subjacentes são expressos na superfície textual. Responsável pela unidade formal do texto constrói-se através de mecanismos gramaticais e lexicais (VAL, 1991, p. 5). Os outros cinco critérios de textualidade podem ser descritos da seguinte forma:

1. A *intencionalidade* refere-se ao empenho do produtor em construir um discurso coerente, coeso e capaz de satisfazer os objetivos que tem em mente numa determinada situação comunicativa;
2. A *aceitabilidade* concerne à expectativa do receptor de que o conjunto de informações com que se defronta seja um texto coerente, coeso e relevante ou não para seu objetivo;
3. A *situacionalidade* diz respeito aos elementos responsáveis pela identificação e relevância do texto quanto ao contexto em que ocorre;
4. A *informatividade* refere-se à medida de informações que um texto possui, esperadas ou não, conhecidas ou não, no plano conceitual e no formal;
5. A *intertextualidade* concerne aos fatores que fazem um texto utilizar outros textos para reproduzir seu conteúdo e objetivo, por tanto, diz respeito aos elementos que se relacionam e se utilizam de outro texto (VAL, 1991, pp. 10-16).

Assim, nos exemplos e obras musicais que serão analisadas nesse trabalho e que ilustram a intertextualidade, perceberemos que todo material tomado assim como objeto textual possui *coesão* e *coerência* e em graus diferentes, poderemos

encontrar a *situacionalidade*, pois o objeto se encontra em um determinado contexto; a *informatividade* e a *intencionalidade*, pois o objeto possui uma carga de informações que correspondem a um determinado objetivo e intenção do compositor; a *aceitabilidade*, pois o objeto carrega expectativa de aceitação do ouvinte; e a *intertextualidade*, pois o objeto se relaciona com os textos que o rodeia.

Por tratarmos de um objeto textual não-verbal, percebemos tais fatores de textualidade na música em diferentes graus para cada objeto, entretanto a intertextualidade apresenta-se como um fator mais amplo para a análise musical, observada neste trabalho, também, como um objeto textual. Para Koch (1985, p. 44), sem dúvida, “a intertextualidade constitui um dos mais poderosos fatores de textualidade”.

Fiorin trabalha com três tipos de intertextualidade: a citação, a alusão e a estilização. Para Fiorin, respectivamente o primeiro fenômeno trata-se quando o autor cita de forma igual ou alterado um determinado texto, podendo “confirmar ou alterar o sentido do texto citado” (1994, p. 30). Na alusão “não se citam as palavras (todas ou quase todas), mas reproduzem-se construções sintáticas em que certas figuras são substituídas por outras (...)” (1994, p. 31). Já a estilização é “a reprodução do conjunto dos procedimentos do ‘discurso de outrem’, isto é, do estilo de outrem” (idem, p. 31).

Paulino, Walty, Cury (1995, pp. 25-26) trabalham com a intertextualidade de duas formas: as formas intertextuais fracas e as formas intertextuais fortes. As formas intertextuais fracas são a epígrafe, a citação, a alusão e a referência. Segundo os autores, a epígrafe “constitui uma escrita introdutória da outra. Ela implica sempre um recorte de outro texto que é presentificado e, conseqüentemente, modificado em seu contato com o novo texto, sobre o qual lança novos sentidos”. A epígrafe também funciona como elemento de continuidade quando o autor utiliza este elemento como uma referência a sua própria obra, em forma também de afirmação. A referência trata-se de “interpretar a associação de dois textos de forma a enriquecer a construção da personagem” (idem, p. 29), ou seja, realizar referências a um personagem ou a uma característica de outro texto com a finalidade de afirmar o texto. A citação e a alusão possuem a mesma concepção já apresentada por Fiorin. Segundo os autores, todas essas formas de intertextualidades são fracas, pois não comprometem todo o texto, mas apenas pequenos trechos do texto e do conteúdo (idem, p. 30).

Já as formas de intertextualidade fortes são: paráfrase, paródia e pastiche. A paráfrase trata-se quando a “recuperação de um texto por outro se faz de maneira dócil, isto é, retomando seu processo de construção em seus efeitos de sentido” (idem, p. 30), ou seja, quando um texto reafirma o conteúdo de outro texto, geralmente utilizando outras palavras. Neste caso, a paráfrase não se confunde com o plágio, pois o texto deixa claro suas intenções de dialogar com o texto retomado, e não de tomar seu lugar. A paródia apresenta “uma forma de apropriação que, em lugar de endossar o modelo retomado, rompe com ele, sutil ou abertamente” (idem, p. 36), portanto, é um texto que vai em sentido oposto do texto retomado, um desvio da norma ao questioná-lo radicalmente¹⁵, “funcionando na literatura e na sociedade como um canto que desafina o tom elogioso, bem-comportado, conservador das práticas discursivas hegemônicas” (idem, p. 40-41). Por fim, o Pastiche “vai insistir na norma a ponto de esvaziá-la. (...). Equivale à perda da eficiência, pela saturação e a consequente morte estética do gênero” (idem, p. 40-41), assim, o pastiche equivale à imitação ou a repetição exaustiva do gênero¹⁶ até o esvaziamento de seu significado, onde a principal diferença desta forma intertextual, segundo os autores, “está na recepção que não consegue mais ser idêntica” ao gênero ou caráter retomado (idem, p. 41). Segundo os autores, essas formas de intertextualidade são fortes, pois comprometem todo o texto.

Outro autor importante que discute determinadas formas intertextuais é Affonso Romano de Sant’Anna (1995), que em seu livro *Paródia, Paráfrase & cia.* discute os conceitos de paródia e paráfrase formulados por Bakhtin e Tynianov, adicionando à sua reflexão os conceitos de apropriação e estilização. Vale apontar aqui, que Sant’Anna (1995, p. 10) já indica em seu trabalho que todos os termos apresentados por ele não interessam apenas a literatura ou a linguística, “mas também aos estudos semiológicos em geral”, como a moda, a pintura, a música, os meios de comunicação em geral, etc. Importante destacar que o autor também percebe que essa abertura conceitual e a postura em penetrar num universo mais

¹⁵ Nesse sentido, mesmo que de forma pouco usual, a paródia também pode apresentar um tom de homenagem ao texto referenciado, mesmo que rompendo com o mesmo. Essa ação pode ser vista como o reconhecimento do valor do texto retomado. Segundo os mesmos autores, a paródia em nosso século é mais acentuado do que nunca, pois corresponde à liberdade, modernidade e revolução, em seu afastamento com os cânones.

¹⁶ Segundo os autores, “a paródia tem uma relação de negatividade com o texto-base, enquanto o pastiche é positivo ao assumir, de fato, as características do gênero” (PAULINO, WALTY, CURY, 1995, p. 41).

amplo, “inevitavelmente acarretará uma complexidade maior desses termos” (idem, p. 15).

As ideias de paráfrase e paródia¹⁷ apresentadas pelo autor convergem também com o que já foi apresentado anteriormente por Paulino, Walty, Cury, sendo que Sant’Anna (1995, p. 24) reflete no sentido de que existe um “processo comum entre todas essas variantes textuais: um deslocamento”. Assim, Sant’Anna apresenta, de outra forma, que primeiramente existe uma oposição forte entre a paródia e a paráfrase, e que esta dualidade parece ser mais proveitosa e enriquecedora do que entre a paródia e estilização pregada pelos russos, pois ao se colocar a paráfrase e a paródia lado a lado, verificamos que, respectivamente, ocorre um distanciamento mínimo ou menor e um distanciamento absoluto ou maior do texto de origem, e a partir disso, Sant’Anna concebe que a estilização poderá ocorrer nas duas direções.

Assim é que talvez pudéssemos falar da *paráfrase* como um efeito *pró-estilo*, e da *paródia* como um *contra-estilo*. Quando a estilização se dá na mesma direção ideológica do texto anterior, transforma-se numa paráfrase; se ela ocorre em sentido contrário, constitui-se numa paródia. Assim nos seria permitido falar não apenas em estilização, na acepção original de Bakhtin, mas em *contra-estilização*, configurando o efeito parodístico. (...). Assim, isto equivale a dizer que a estilização é uma técnica geral, e a paródia e a paráfrase seriam efeitos particulares (SANT’ANNA, 1995, p. 36).

Dessa forma, Sant’Anna (1995, p. 38) continua sua reflexão no sentido de inserir a noção de desvio, maiores ou menores em relação ao texto original, concebendo que a “paráfrase surge como um *desvio mínimo*, a estilização como um *desvio tolerável*, e a paródia como um *desvio total*”. Sendo assim, o autor propõe que paráfrase e estilização sejam agrupadas em um conjunto de proximidades, visto que a “paráfrase reafirma os ingredientes do texto primeiro conformando seu sentido. Enquanto a estilização reforma esmaecendo, apagando a forma, mas sem modificação essencial da estrutura” (idem, p. 41), portanto, fazendo oposição à paródia. Em seguida, Sant’Anna (1995, pp. 43-45) acrescenta a ideia de apropriação, visto como uma forma de colagem ou reunião de materiais e objetos diversos que são presentes no cotidiano e transformando-os em obras, alterando seu conceito e questionando as ideologias que permeiam tais objetos; reconhece-se

¹⁷ Em seu trabalho, Sant’Anna comenta que para muitos autores contemporâneos de Bakhtin e Tynianov, a paródia é definida por contiguidade, “considerando-a um mero sinônimo de pastiche”. (SANT’ANNA, 1995, p. 13).

a obra ao mesmo tempo em que se percebe uma modificação que causa “estranheza”. Da mesma maneira, o autor propõe que a apropriação seja agrupada com a paródia, tendo-se então dois conjuntos: os das similaridades e das diferenças (fig. 1).

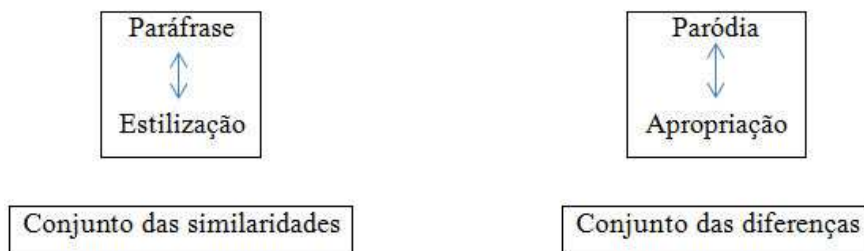


Fig. 1 - Agrupamento das formas intertextuais em dois conjuntos, segundo Sant'Anna.
Adaptação de: SANT'ANNA, 1995, p. 47.

Portanto,

Em ambos os conjuntos há uma gradação: a paráfrase é um grau mínimo de alteração do texto, e a estilização o desvio tolerável. Entre elas há um parentesco evidente no eixo das similaridades. A paródia é a inversão do significado, que tem o seu exemplo máximo na apropriação (SANT'ANNA, 1995, p. 48).

Apresentaremos em seguida exemplos que ilustram as principais formas intertextuais citadas anteriormente e que nos auxiliaram para um direcionamento das formas intertextuais na música.

1.4.1 Citação

O conceito de citação parte da perspectiva de se tratar de uma transcrição de um texto existente em outro texto. Bakhtin considera a “citação como o modo mais evidente de representação do discurso de outrem, embora esta se faça continuamente também fora do espaço da citação” (BAKHTIN, 2000 apud PAULINO, WALTY, CURY, 1995, p. 29). Segundo Paulino, Walty, Cury (1995, p. 28) a citação seria a “retomada explícita de um fragmento de texto no corpo de outro texto”. Uma das formas mais utilizadas são as citações diretas e indiretas, podendo ser facilmente percebidas em textos acadêmicos – como esse próprio – e amplamente usada (principalmente pelo caráter e pelas normas que regem esse

modelo de documento) onde citações diretas e indiretas de outros autores somam-se ao corpo do trabalho com o objetivo de elucidar um determinado assunto ou reforçar uma ideia ou um conceito. Fora dos trabalhos acadêmicos e demais textos escritos, portanto, nos trabalhos e objetos não textuais como a música, a citação torna-se uma forma intertextual mais heterogênea, pois pode apresentar certas similaridades de outras formas intertextuais. Assim, a citação pode ser direta, quando o compositor insere trechos de maneira fiel de outras obras em seu próprio texto musical, ou pode ser uma citação indireta, onde esta se mistura ao texto musical, ganhando alterações do compositor que se apropria, podendo adquirir um caráter próximo da alusão ou da paráfrase¹⁸. Neste caso a linha que separa uma forma intertextual de outra é sempre muito tênue, e portanto, para que tenhamos parâmetros mais objetivos do que é uma citação, optamos em denominar essa forma intertextual apenas os exemplos que possuem evidências claras que indiquem uma citação a outro objeto textual.

Na música instrumental podemos verificar alguns exemplos de citação que flutuam, cada uma a seu modo, sobre determinadas evidências. O primeiro exemplo de citação é encontrado na obra para violão *Homenaje pour "Le tombeau de Claude Debussy"* do compositor espanhol Manuel de Falla¹⁹. Como se percebe já em seu título, trata-se de uma homenagem feita por De Falla a Debussy. Presume-se dessa forma que algum tipo de remissão a obra de Debussy poderá ser encontrado. De Falla possui apenas essa obra escrita originalmente para o violão, e que se tornou uma das obras mais expressivas do seu repertório. Como forma de homenagear Debussy, De Falla apropria-se de uma obra do compositor francês para citá-lo em sua música. A citação que mais chama atenção é da obra *La soirée dans Grenade*, o segundo movimento do conjunto *Estampes* (1903), escritas para piano. Abaixo (fig. 2), temos o trecho circulado de *La soirée dans Grenade* que é citado na obra de De Falla. No exemplo seguinte (fig. 3) temos a *Homenaje* feita por De Falla com a citação literal do trecho supra citado da obra de Debussy. A citação também se encontra circulada.

¹⁸ As citações diretas ou indiretas podem ainda ser endossadas quando vierem acompanhadas de outras citações e remissões textuais presentes no título, subtítulo, notas de concerto, capa de CD, etc.

¹⁹ Exemplo já observado também por LÓPEZ CANO, 2007, p. 32.

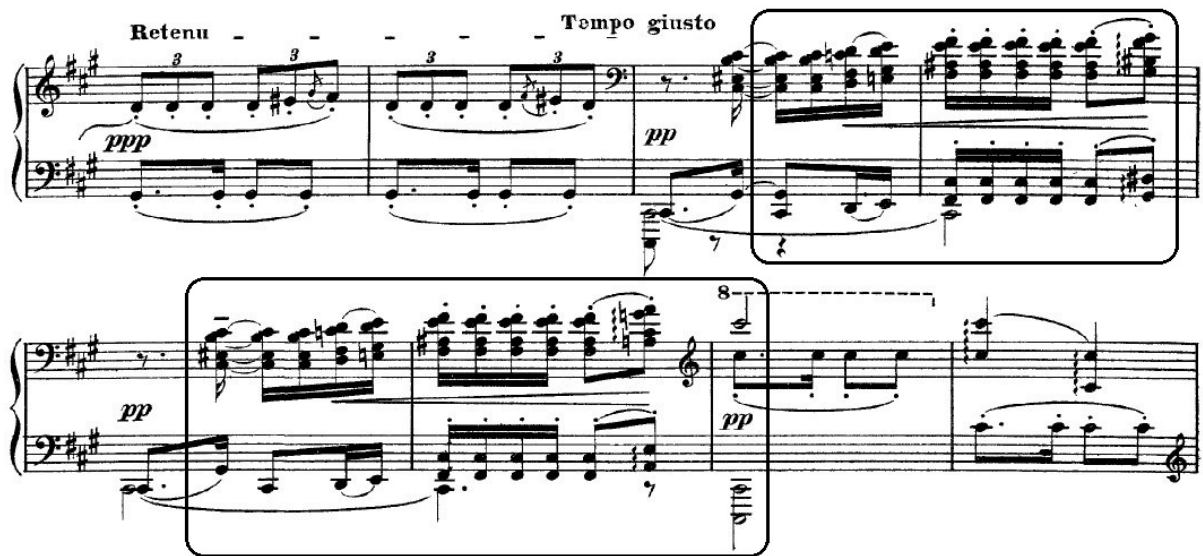


Fig. 2 – *La soirée dans Grenade*, das *Estantes* para piano de Debussy: cc. 15 – 22.

Fig. 3 - *Homenaje pour "Le tombeau de Claude Debussy"* para violão de Manuel de Falla – citação da obra *La soirée dans Grenade* de Debussy, cc. 61 – 70.

Este exemplo de citação vai ao encontro do que Joseph Straus chama na música de *influência da generosidade*²⁰, que trata do fenômeno da influência onde o compositor já se encontra em um estado de maturidade e o uso de textos de outros autores aparece em forma de tributo e totalmente consciente da remissão de tais

²⁰ Trataremos com mais detalhes dos conceitos já trabalhados em música no capítulo 2.

textos em sua obra. Essa forma de influência é aceita de modo positivo pois trata-se do uso consciente de um texto com um objetivo específico.

A citação nos objetos não textuais vai além das referências explícitas e conscientes de outros textos. A citação vista de uma forma mais ampla, ou seja, observada como um processo de troca e reprodução de vários textos em um discurso é, ao mesmo tempo, perceber a cultura como um mosaico de citações (PAULINO, WALTY, CURY, 1995, p. 28). É isso que observamos nas duas pinturas abaixo. Na primeira pintura (fig. 4), o pintor Francisco Goya procura retratar o fuzilamento feito contra trabalhadores e civis na colina Príncipe Pío. Na segunda pintura (fig. 5), o pintor Édouard Manet retrata a execução do imperador Maximiliano de Habsburgo, que fora abandonado por Napoleão II no México. Mesmo com sentidos diferentes (a primeira retrata uma cruel ataque a homens desarmados; a segunda retrata a indignação em relação à morte de Maximiliano), vemos a similaridade do plano em que as figuras se encontram e a situação representada na pintura de Goya são citadas e utilizadas por Manet, como a posição dos soldados, a posição dos fuzilados e as pessoas observando.



Fig. 4 – Pintura *O fuzilamento de 3 de maio de 1808* (1814) de Francisco Goya.



Fig. 5 – Pintura *A execução do imperador Maximiliano* (1867) de Édouard Manet.

1.4.2 Paródia

A paródia é talvez a forma intertextual mais utilizada e conhecida pelas pessoas em geral devido ao seu emprego nas mais diversas áreas da literatura, artes e comunicação. A paródia, em essência, é a recriação de uma obra já existente – em geral, uma obra consagrada e compartilhada por uma grande massa de pessoas – com o objetivo de se alterar parcial ou totalmente o sentido da obra original, mantendo apenas características de sua forma e estrutura que permitam ao receptor realizar a ligação com a obra original e o novo objeto textual. Historicamente a paródia é utilizada principalmente de maneira a se criar um texto com caráter cômico e irônico, e na maioria das vezes em tom de deboche ou questionamento do original. Se observarmos os diversos objetos textuais que nos rodeiam, iremos perceber que a paródia é utilizada diariamente e nos cerca o tempo

tudo²¹: em comerciais televisivos; em obras musicais; em textos como poemas; roteiros de filmes, etc.

Portanto, é devido ao motivo da paródia conter um sentido cômico e bem-humorado que essa forma intertextual é amplamente usada e reconhecida pelas pessoas. No cinema, um objeto exemplar de paródia é a série de filmes de humor *Todo Mundo em Pânico*²². O roteiro do filme é construído a partir de uma paródia central ao filme de terror *Pânico* e composto por mais uma série de citações parodísticas a outros filmes de terror e suspense, que inundaram o cinema norte-americano nos anos 1990. Nos filmes que se seguiram da série, a gama de citações foram ampliadas para filmes românticos e de ação. Na tabela 1 em anexo, listamos parte dos títulos de filmes parodiados na série de filmes.

Na música instrumental, podemos aproximar a forma intertextual da paródia com o exemplo da *Sinfonia dos Brinquedos (Kinder-Sinfonie)* de Leopold Mozart²³. A *Sinfonia* foi escrita para orquestra de cordas, percussão e brinquedos, como: apito, cuco, trompete de brinquedo e matraca. Nesse exemplo os tradicionais instrumentos da família das madeiras (flautas, oboés, piccolos, fagotes, entre outros) e metais (trompetes, trompas, entre outros) são substituídos por brinquedos (ex. 1).

²¹ Atualmente, com a alta dos programas de humor, o amplo acesso às tecnologias e mídias sociais – onde qualquer pessoa com criatividade e uma câmera na mão pode fazer uma gravação bem humorada e disponibilizar na rede mundial de computadores, a internet – e principalmente com o sucesso que os *Stand-Up Comedy* vem fazendo, sendo este último um espetáculo de humor executado na maioria das vezes por apenas um comediante, que se apresenta geralmente em pé – daí o termo *stand-up* – sem acessórios, cenários, caracterização, personagem ou o recurso teatral da quarta parede, diferenciando o *stand-up* de um monólogo tradicional. Apesar de se aproximar de outros gênero de humor como o monólogo, contador de piadas, o *stand-up* é um gênero novo de humor. O diferencial é que o humorista *stand-up* não conta piadas conhecidas do público (anedotas). O texto é sempre original, normalmente construído a partir de observações do dia a dia e do cotidiano. Fonte: Portal Stand-Up Comedy <<http://www.portalstandupcomedy.com.br/>>. Acesso em 08/12/2013.

²² Até o ano de 2013, a série gravou 5 filmes.

²³ Até hoje pairam dúvidas sobre a verdadeira autoria da *Sinfonia dos Brinquedos*. Ela já foi atribuída também a Joseph Haydn e a Edmund Angerer.

The musical score for 'Sinfonia dos Brinquedos' (Symphony of Toys) by Leopold Mozart, measures 7-13, is presented for a full orchestra. The score includes parts for the following instruments:

- Apito (Whistle):** Features a melodic line with a trill in measure 10.
- Cuco (Cuckoo):** Features a melodic line with a trill in measure 10.
- Trompete (Trumpet):** Features a melodic line with a trill in measure 10.
- Triângulo (Triangle):** Features a rhythmic pattern with a trill in measure 10.
- Matraca (Rattle):** Features a rhythmic pattern with a trill in measure 10.
- Vl. I (Violin I):** Features a melodic line with a trill in measure 10.
- Vl. II (Violin II):** Features a melodic line with a trill in measure 10.
- Vle. (Viola):** Features a melodic line with a trill in measure 10.
- Vlo. (Violoncello):** Features a melodic line with a trill in measure 10.
- C.b. (Contrabasso):** Features a melodic line with a trill in measure 10.

The score includes various dynamic markings such as *f* (forte) and *p* (piano), and articulations like *acc.* (accents) and *tr.* (trills).

Ex. 1 – *Sinfonia dos Brinquedos* para orquestra de cordas, percussão e brinquedos de Leopold Mozart: primeiro movimento, cc. 7 – 13.

O famoso quadro *O Grito* (1893) do pintor norueguês Edvard Munch tornou-se uma das principais obras do expressionismo e um ícone cultural (fig. 6), ao lado da pintura *Mona Lisa* do pintor renascentista Leonard Da Vinci. Assim como a *Mona Lisa*, a pintura *O Grito* também foi e continua sendo utilizada até hoje por artista, revistas, cartunistas, e com os mais diversos objetivos, sejam elas paródias, adaptações, citações, etc.

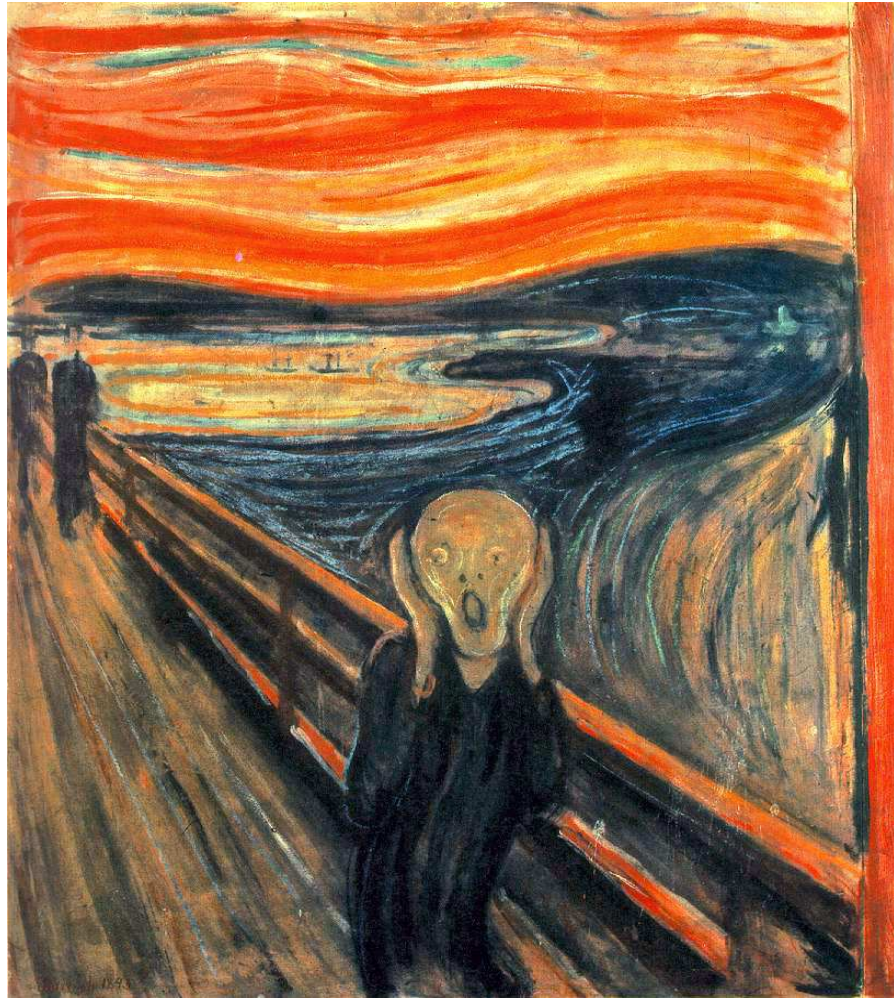


Fig. 6 – Quadro *O Grito* (no original: *Skrik*) (1893) do pintor Edvard Munch.

Na obra original, o quadro representa “o medo intolerável de perder a razão” (STRICKLAND, 2004, p. 123), de um ser-humano em angústia e desespero. Munch que tinha a especialidade de pintar emoções extremas como a solidão, a loucura, o desejo sexual, o ciúme, queria em suas obras “induzir uma forte reação no expectador” (idem, p. 123). Na imagem abaixo (fig. 7), vemos um exemplo de paródia feita a partir da pintura *O Grito*. O cartunista Gary Brookins utiliza a figura que expressa “angústia e desespero” na obra de Munch para expressar, em outro sentido, o “desespero” ao ver os altos preços dos combustíveis para automóveis. Apesar dos vários exemplos de paródia que podemos encontrar, nem sempre ela serve como uma ferramenta cômica e irônica. Neste caso, a paródia também pode servir como uma forma de comunicar e questionar algo a partir de uma obra que é compartilhada e conhecida entre as pessoas, carregando informações de cunho crítico que também são compartilhadas por essas pessoas – a informação e a

“crítica” feita sobre o alto preço do combustível, como no exemplo abaixo – ou seja, todos que possuem um veículo (e inclusive os que não possuem) possivelmente entenderam o significado da paródia sobre o aumento dos combustíveis. Esse modelo de paródia é principalmente usado pelos cartunistas e animadores que geralmente de uma forma bem-humorada tecem críticas e questionamentos ao sistema econômico, político e sociocultural nas mais variadas situações.



Fig. 7 – Charge do cartunista Gary Brookins. Uma paródia a partir do quadro *O Grito*.

Já no exemplo abaixo, vemos a mesma pintura sendo parodiada de outra forma. Agora, a paródia realizada trata de inserir na imagem referências e citações explícitas de personagens da história em quadrinhos *Batman*²⁴ (fig. 8). No exemplo observamos que a figura que simbolizava a “angustia e desespero” foi substituída pela figura do *Coringa*, personagem inimigo do herói *Batman*. O *Coringa* que possui a mesma expressão do original – boca aberta e mãos no rosto – carrega uma carga de ironia ao sentimento de “angustia e desespero” quando comparamos com o original, principalmente porque na história o *Coringa* possui uma personalidade psicótica e prazerosa ao ver a destruição e a morte. Portanto, o “desespero”

²⁴ Criação da editora de quadrinhos norte-americana DC Comics e subsidiária da Warner Bros Entertainment, Inc.

expresso seria uma simples piada irônica. Abaixo do *Coringa* as cartas do baralho jogadas ao chão reforçam a sua identidade. Atrás do *Coringa*, substituindo o vulto de pessoas da pintura original que caminhavam na ponte, vemos o vulto do *Batman* e ao fundo, os prédios de uma cidade moderna – provavelmente, uma alusão à *Gotham City*, cidade fictícia criada para os desenhos em quadrinhos do *Batman* – em oposição ao arquitetura do século passado da pintura original, acompanhada do emblemático sinal visto no céu e que se faz presente em toda história: um holofote emitido do terraço de um prédio no céu da cidade com a figura estilizada de um morcego, símbolo que representava um chamado ou pedido de socorro a figura do herói *Batman*.



Fig. 8 – Paródia do quadro *O Grito* a partir da história em quadrinhos *O Batman*.

Segundo Paulino, Walty, Cury (1995, p. 40), a paródia em nosso século é mais acentuada do que nunca, pois corresponde à “liberdade revolucionária modernistas” em seu afastamento com os cânones. Uma relação histórica que

podemos estabelecer aqui como um exemplo é a partir do rompimento liderado pelos modernistas brasileiros do início do século XX ao pregarem o afastamento dos cânones europeus. A “Semana de 22” seria uma paródia da tradição feita pela vanguarda.

A paródia pode também apresentar um tom de homenagem ao autor/texto utilizado, mesmo que rompendo com o sentido expresso pelo texto de origem. Isso pode ser analisado como uma forma de reconhecimento do valor do texto de origem na tradição e como forma de pedir permissão para entrar no *rall* dos grandes artistas, com o seu reconhecimento de valor na tradição (PAULINO, WALTY, CURY, p. 40). Um exemplo que rompe com o sentido do texto, mas que reafirma a importância histórica de dois poetas brasileiros é a paródia feita por Millôr Fernandes sobre o poema *Vou me embora pra Pasárgada* de Manoel Bandeira (ex. 2) e a paródia feita por Ricardo Azevedo sobre o poema *Quadrilha* de Carlos Drummond de Andrade (ex. 3).

Ex. 2:

Trechos do poema *Vou-me embora pra Pasárgada*:

Vou-me embora pra Pasárgada
Lá sou amigo do rei
Lá tenho a mulher que eu quero
Na cama que escolherei
Vou-me embora pra Pasárgada

(...)

Em Pasárgada tem tudo
É outra civilização
Tem um processo seguro
De impedir a concepção
Tem telefone automático
Tem alcalóide à vontade
Tem prostitutas bonitas
Para a gente namorar

(Manoel Bandeira)

* * *

Trechos do poema *Vou me embora de Pasárgada*:

Vou-me embora de Pasárgada
Sou inimigo do Rei
Não tenho nada que eu quero
Não tenho e nunca terei

Pasárgada já não tem nada
Nem mesmo recordação

E nem fome nem doença
 Impedem a concepção
 Telefone não telefona
 Drogas são falsificadas
 E prostitutas aidéticas
 São as nossas namoradas.

(Millôr Fernandes)

* * *

Ex. 3:

Poema *Quadrilha*:

João amava Teresa que amava Raimundo
 que amava Maria que amava Joaquim que amava Lili
 que não amava ninguém.
 João foi para os Estados Unidos, Teresa para o convento,
 Raimundo morreu de desastre, Maria ficou para tia,
 Joaquim suicidou-se e Lili casou-se com J. Pinto Fernandes
 que não tinha entrado na história.

(Carlos Drummond de Andrade)

* * *

Poema *Quadrilha da sujeira*:

João joga um palitinho de sorvete na
 rua de Teresa que joga uma latinha de
 refrigerante na rua de Raimundo que
 joga um saquinho plástico na rua de
 Joaquim que joga uma garrafinha
 velha na rua de Lili.

Lili joga um pedacinho de isopor na
 rua de João que joga uma embalagenzinha
 de não sei o que na rua de Teresa que
 joga um lencinho de papel na rua de
 Raimundo que joga uma tampinha de
 refrigerante na rua de Joaquim que joga
 um papelzinho de bala na rua de J. Pinto
 Fernandes que ainda nem tinha
 entrado na história.

(Ricardo Azevedo)

Na música, utilizando também a *Quadrilha* de Carlos Drummond de Andrade, o compositor Chico Buarque elabora uma paródia sobre o poema e o introduz na última parte da canção *Flor da idade* (ex. 4), de sua autoria. Nesta paródia musicada pelo compositor, ele recria os personagens e a história, que acaba inclusive por unir dois homens e duas mulheres, transformando a trama num frenético círculo amoroso.

Ex. 4:

Letra da canção *Flor da idade*

A gente faz hora, faz fila na vila do meio dia
 Pra ver Maria
 A gente almoça e só se coça e se roça e só se vicia
 A porta dela não tem tramela
 A janela é sem gelosia
 Nem desconfia
 Ai, a primeira festa, a primeira fresta, o primeiro amor

Na hora certa, a casa aberta, o pijama aberto, a família
 A armadilha
 A mesa posta de peixe, deixe um cheirinho da sua filha
 Ela vive parada no sucesso do rádio de pilha
 Que maravilha
 Ai, o primeiro copo, o primeiro corpo, o primeiro amor

Vê passar ela, como dança, balança, avança e recua
 A gente sua
 A roupa suja da cuja se lava no meio da rua
 Despudorada, dada, à danada agrada andar seminua
 E continua
 Ai, a primeira dama, o primeiro drama, o primeiro amor

Carlos amava Dora que amava Lia que amava Léa que amava Paulo
 Que amava Juca que amava Dora que amava Carlos que amava Dora
 Que amava Rita que amava Dito que amava Rita que amava Dito
 Que amava Rita que amava Carlos amava Dora que amava Pedro
 Que amava tanto que amava a filha que amava Carlos
 Que amava Dora que amava toda a quadrilha

(Chico Buarque, 1975)

Outro exemplo encontrado na música, também numa canção de Chico Buarque, ilustra a transformação do sentido de alguns “ditos populares”, onde o compositor questiona-os e atribuem-lhes novos sentidos (ex. 5).

Ex. 5:

Provérbios populares:

Uma boa noite de sono combate os males;
 Quem espera sempre alcança;
 Faça o que eu digo, não faça o que eu faço;
 Pense, antes de agir;
 Devagar se vai longe;
 Quem semeia vento, colhe tempestade;

* * *

Letra da canção *Bom Conselho*:

Ouçã um bom conselho
 Que eu lhe dou de graça

Inútil dormir que a dor não passa
 Espere sentado
 Ou você se cansa
 Está provado, quem espera nunca alcança

Venha, meu amigo
 Deixe esse regaço
 Brinque com meu fogo
 Venha se queimar
 Faça como eu digo
 Faça como eu faço
 Aja duas vezes antes de pensar

Corro atrás do tempo
 Vim de não sei onde
 Devagar é que não se vai longe
 Eu semeio vento na minha cidade
 Vou pra rua e bebo a tempestade

(Chico Buarque, 1972)

1.4.3 Alusão ou referência

A forma intertextual da alusão ou referência é uma forma frágil e sensível de intertextualidade. Isso se deve ao fato de que a alusão ou a referência fazem uma leve menção e nem sempre clara e objetiva de outro texto ou de componentes de outro texto. Nesse sentido, a alusão ou referência tem o objetivo principal de enriquecer a construção do novo objeto textual, visto que a referência ou a alusão a outros textos acrescentam, em maior ou menor grau, uma carga de informações que complementam o novo texto (PAULINO, WALTY, CURY, 1995, p. 29). A alusão ou referência não estão preocupadas em afirmar ou negar o conteúdo acrescentado no texto, pois o objetivo é somar mais informações ao texto que está recebendo essas alusões.

Partindo de um exemplo já citado anteriormente sob a forma da paródia – o exemplo de paródia feita pela série cinematográfica *Todo Mundo em Pânico* – podemos fazer um comparativo de alusões e referências encontradas nos cartazes de divulgação da série de filmes de terror *Pânico 3 e 2* (no original: *Scream 3 e 2*), objeto textual de origem que serviu de paródia para a respectiva série de filmes de comédia *Todo Mundo em Pânico 3 e 2* (no original: *Scary Movie 3 e 2*). Nas figuras abaixo (fig. 9 e 10) são encontradas referências às várias cenas de outros filmes que são parodiados na série.



Fig. 9 – Cartazes dos filmes *Pânico 3* e *2* – os rostos dos principais personagens são o centro da imagem, esboçando um sentimento de suspense sob um fundo de cor escura e nebulosa. Os olhares impresso no número 3 do cartaz da esquerda e os olhares de fundo do cartaz da direita também endossam o sentimento de suspense e medo.



Fig. 10 – Cartazes dos filmes *Todo Mundo em Pânico 3* e *2* – as mesmas referências dos cartazes anteriores foram mantidas: os principais personagens do filme ocupam o centro da imagem, mas as

expressões dos rosto indicam um deboche e uma sátira ao suspense original. Na imagem da esquerda vemos alusão aos filmes *Matrix*, *Sinais* e *O chamado*. Na imagem da direita vemos a alusão aos filmes *O Exorcista*, *Hannibal*, *O Sexto Sentido* e o *Naufrago*.

Um exemplo de alusão ou referência em música pode ser localizado no ciclo de *12 Estudos para violão*²⁵ de Francisco Mignone (1970), onde encontramos no *Estudo nº1* a remissão a outras obras que dialogaram com a formação pianística do compositor e que o influenciaram diretamente na construção desse ciclo de estudos. A melodia do início da obra – uma melodia sobre a tonalidade de Lá menor – é elaborada junto a arpejos em tercinas, onde a primeira nota do arpejo corresponde à melodia que deve ser destaca das demais, e as outras duas notas correspondem ao complemento harmônico (fig. 11). Ao analisarmos a melodia dos compassos iniciais, iremos constatar que se trata de uma alusão do motivo melódico do 2º movimento da *Sinfonia nº 4*, Op. 98 de Johannes Brahms²⁶ (fig. 12) que é tocado pelas trompas (cc. 1 – 2) e depois, dobrado pela fagote, oboé e flauta. Iremos notar que no *Estudo nº 1* de Mignone o motivo é alterado ritmicamente e mergulhado na sequência de arpejos, mas que a identidade melódica-intervalar é exatamente a mesma.

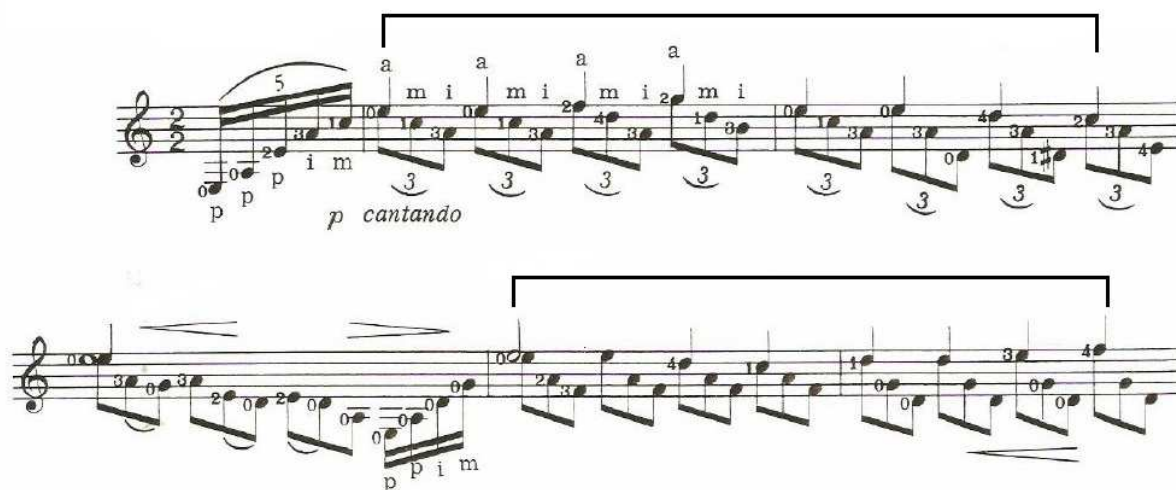


Fig. 11 – *Estudo nº1* para violão de Mignone, cc. 1 - 5: citação da *Sinfonia nº4* de Brahms.

²⁵ Curiosamente, apesar desse tipo de ciclo de estudos dialogarem com a tradição da música ocidental, como por exemplo, os expoentes *12 Estudos para piano*, Op. 10 (1833) e os *12 Estudos para piano*, Op. 25 (1837) de Frédéric Chopin (que somam, no final, um grupo de 27 estudos, acrescidos de outros três estudos avulsos e sem opus); dos *12 Estudos Transcendentais*, S. 139 (1851) de Franz Liszt; ou dos *12 Estudos para piano* de Claude Debussy (1915); os *12 Estudos para violão* de Francisco Mignone dialogam, em uma posição de parcial influência e ao mesmo tempo de reconhecimento, com os *12 Estudos para violão* de Heitor Villa-Lobos.

²⁶ Como já observado também por APRO, 2004; KOŁODZIEJSKI, 2008.

Andante moderato

2 Flöten

2 Oboen

2 Klarinetten in A

2 Fagotte

4 Hörner
in E 1.
2.
in C 3.
4.

f *dim.*

Fig. 12 – *Sinfonia nº 4*, Op. 98 de Brahms, 2º movimento: motivo melódico, cc. 1 – 3.

Um outro exemplo de alusão é identificado em uma das músicas do álbum *Chico Buarque de Hollanda* (1966), o primeiro álbum do compositor Chico Buarque, na faixa *Pedro Pedreiro* (ex. 6). Nesta música – um samba – o compositor coloca repetidamente as palavras “esperando o trem”. Na gravação original iremos perceber que em alguns pontos da música os instrumentos de sopro realizam uma alusão ao som do apito de um trem. Essa alusão ou referência a um trem é endossada pelas últimas frases da música (“Que já vem”) que são cantadas na forma de uma progressão rítmica, que deixa cada frase mais rápida que a anterior, dando alusão de um trem que está em movimento, ou uma locomotiva quando começa a se movimentar.

Ex. 6:
Letra da canção *Pedro Pedreiro*:

Pedro pedreiro penseiro esperando o trem
Manhã parece, carece de esperar também
Para o bem de quem tem bem de quem não tem vintém
Pedro pedreiro fica assim pensando

Assim pensando o tempo passa e a gente vai ficando prá trás
Esperando, esperando, esperando
Esperando o sol, esperando o trem

Esperando aumento desde o ano passado para o mês que vem

Pedro pedreiro penseiro esperando o trem
 Manhã parece, carece de esperar também
 Para o bem de quem tem bem de quem não tem vintém
 Pedro pedreiro espera o carnaval

E a sorte grande do bilhete pela federal todo mês
 Esperando, esperando, esperando, esperando o sol
 Esperando o trem, esperando aumento para o mês que vem
 Esperando a festa, esperando a sorte
 E a mulher de Pedro, esperando um filho prá esperar também

Pedro pedreiro penseiro esperando o trem
 Manhã parece, carece de esperar também
 Para o bem de quem tem bem de quem não tem vintém

Pedro pedreiro tá esperando a morte
 Ou esperando o dia de voltar pro Norte
 Pedro não sabe mas talvez no fundo
 Espere alguma coisa mais linda que o mundo

Maior do que o mar, mas prá que sonhar se dá
 O desespero de esperar demais
 Pedro pedreiro quer voltar atrás
 Quer ser pedreiro pobre e nada mais, sem ficar

Esperando, esperando, esperando
 Esperando o sol, esperando o trem
 Esperando aumento para o mês que vem
 Esperando um filho prá esperar também

Esperando a festa, esperando a sorte
 Esperando a morte, esperando o Norte
 Esperando o dia de esperar ninguém
 Esperando enfim, nada mais além
 Da esperança aflita, bendita, infinita do apito de um trem

Pedro pedreiro pedreiro esperando
 Pedro pedreiro pedreiro esperando
 Pedro pedreiro pedreiro esperando o trem

Que já vem
 Que já vem
 Que já vem
 Que já vem
 Que já vem
 Que já vem

(Chico Buarque, 1966)

Outro exemplo que também explora as referências e alusões à figura do trem é a música *Trem de Ferro* de Tom Jobim, em seu último álbum *Antônio Brasileiro* (1994), composta sobre um poema do mesmo título de Manuel Bandeira. O poema que emprega o uso de assonâncias e aliterações é intensificado com o arranjo musical que explora a métrica do texto, o acento rítmico a cada quatro notas

de mesmo valor e pequenas frases cromáticas ou de intervalos próximos. Além do arranjo, a repetição simétrica e acentuada das frases “café com pão”, “trem de ferro” e “pouca gente” durante a música ajudam para que a imagem de um trem em movimento seja criada.

Na obra de Villa-Lobos, a alusão ou referência é encontrada em algumas importantes obras. O ciclo *Bachianas Brasileiras* é uma ampla fonte de alusões e referências a outros textos, e além das alusões contém também estilizações e citações²⁷. A figura do “trem” ou de uma “locomotiva” também foi utilizada pelo compositor. A *Bachiana Brasileira nº 2* (1933) faz em seu último movimento – *Toccata* – uma clara alusão a uma locomotiva em movimento. Essa alusão é criada através da manipulação tímbrica dos instrumentos da orquestra e principalmente, da manipulação rítmica. Para que se crie uma alusão de uma locomotiva em movimento, Villa-Lobos trabalha com o crescendo rítmico, onde se inicia o trecho com figuras de valor longo (como mínimas e semínimas) e durante o decorrer dos compassos começa a inserir, de maneira organizada e conjunta, figuras rítmicas de valores curtos (como colcheias e semicolcheias, alternadas por pausas curtas). O resultado é um *acellerando* natural. Com os instrumentos da percussão – ganzá, tímpano, chocalho, raganela, reco-reco e tamburelo – a alusão aos “ruídos” de uma locomotiva são recebidos pela audição do receptor e a paisagem sonora é logo estabelecida (fig. 13).

²⁷ Cf. MANFRINATO, 2013.

Fig. 13 – *Bachiana Brasileira nº2* para orquestra de Villa-Lobos – Quarto movimento: *Toccata*. Instrumentos que dobram as vozes foram suprimidos. No exemplo: flauta, tímpano, ganzá, chocalho, raganaela, reco-reco, tamborelo, violinos, violas e violoncelos, cc. 8 – 14.

Outro exemplo de alusão, também sobre a figura de uma locomotiva, é feita pelo compositor suíço Arthur Honegger na obra orquestral *Pacific 231* (1923). Utilizando procedimentos próximos daqueles constatados na *Toccata* de Villa-Lobos, Honegger também utiliza a manipulação rítmica como a principal ferramenta para criar um *acellerando* natural, e neste caso, também uma alusão a uma locomotiva em movimento (fig. 14).

The image displays a page from a musical score for the piece *Pacific 231*. The score is written for a full orchestra, with parts for Horns (Bons), Trumpets (C. Bon), Cor Anglais (C. B.), Tuba, G.C. (Glockenspiel), Violins (velles), and C.B. (Cello/Double Bass). The tempo is marked as 'Rythmique' with a quarter note equal to 80 (♩ = 80). The score includes various performance instructions, such as 'enlevez les sourd.' (remove the mutes) and 'bouché cuivre' (mute brass). The notation is in French, and the score is divided into measures by vertical bar lines.

Fig. 14 – *Pacific 231* para orquestra de Honegger – grade orquestral, cc. 12 – 25.

Apesar das alusões ou referências nos exemplos citados da *Toccata* e do *Pacific 231* procurarem ser o mais fiel e próximo da ideia de uma locomotiva, podemos constatar que além da alusão auditiva gerada por cada uma das obras a construção dessas paisagens sonoras são reforçadas por textos externos. A *Toccata* de Villa-Lobos possui o subtítulo *Trenzinho do Caipira*; o título *Pacific 231* faz referência a um determinado modelo de locomotivas a vapor utilizado no início do século na França. Ainda que com evidências frágeis e não comprovadas totalmente, sabe-se que a obra *Pacific 231* foi estreada na França no mesmo ano de sua composição – 1923 – a qual era também, o mesmo ano em que Villa-Lobos esteve

morando na França. Dessa forma, torna-se possível a hipótese de que Villa-Lobos tenha tido algum contato com a obra de Honegger em sua estadia na França. Outra evidência que auxilia essa aproximação é que Honegger fazia parte do então semioficial *Grupo dos Seis*²⁸ com o qual Villa-Lobos teve a oportunidade de estabelecer contato com algumas pessoas que participavam do grupo e do círculo artístico que esse compositores frequentavam, principalmente o compositor francês Darius Milhaud, que anos mais tarde passaria a ter uma relação próxima com Villa-Lobos. Desse modo, é possível também Villa-Lobos tenha tido contato não apenas com a obra de Honegger mas com a de outros compositores a partir da proximidade estabelecida com o meio artístico e cultural parisiense.

Retomando um exemplo já apresentado neste trabalho, verificamos que no *Estudo nº 1* de Francisco Mignone (fig. 11) podemos observar certas reminiscências de outras obras musicais do repertório violonístico. O *Estudo nº 1* trata-se essencialmente de um estudo de arpejos para a mão direita e possui características de obras em forma de *prelúdio* que são encontradas em compositores de várias épocas e estilos. O caráter de um *prelúdio*, que normalmente possui o atributo de anteceder um conjunto de obras, parece ser cuidadosamente escolhido para figurar no *Estudo nº 1* que abre a série de estudos. Surge assim a possibilidade de haver neste estudo alusões a outras obras para violão que exploram a figuração em arpejos e que figuram nos influentes métodos escritos para guitarra no século XIX, do mesmo modo que faz referências a obras em forma de *prelúdio*.

Tais semelhanças podem ser verificadas ao observar a obra *Romance de Amor* para guitarra de compositor anônimo do século XIX (ex. 7); o *Estudo Brilhante* para violão de Francisco Tárrega (fig. 15); ou no *Estudo nº 3*, Op. 60 (1851) para violão de Matteo Carcassi (fig. 16).

²⁸ O *Grupo de Seis* era um grupo de compositores franceses da primeira metade do século XX, formado por Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc e Germaine Tailleferre. O grupo representava o rompimento com o romantismo alemão (wagnerianismo) e ao impressionismo.

1.4.4 Estilização

A estilização trata-se da reprodução de um objeto textual ajustado num determinado estilo. Segundo Zani (2003, p. 123), “a *estilização* é uma forma de reproduzir os elementos de um discurso já existente, como uma reprodução estilística do conteúdo formal ou textual, com o intuito de reestilizá-lo”. Assim, a estilização seria, por exemplo, utilizar uma letra de música escrita originalmente como um *samba* e transformar em um *rock’n roll*: o conteúdo, ou o sentido da letra, não se altera. O que se modifica é o estilo, e nesse exemplo, o estilo do samba foi substituído pelo estilo do *rock’n roll*.

Exemplos de estilização na música são mais latentes devido a reutilização e reinterpretação de obras consagradas por outros artistas. O oitavo álbum da banda inglesa *Pink Floyd*, que ficou mundialmente conhecida pelas suas experimentações no rock progressivo, o *The Dark Side of the Moon* lançado em 1973, foi um marco no rock e ainda tem inspirado muitas bandas. O álbum se caracteriza pela adoção de efeitos sonoros nunca utilizados na época, como o som de uma pessoa correndo ofegante à volta de um microfone ou a gravação de múltiplos relógios tocando ao mesmo tempo. Além dos efeitos sonoros, as escolhas pessoais da banda também marcam o álbum como as letras mais curtas, uso de outros instrumentos pouco típicos no rock como o saxofone (além, é claro, dos sintetizadores utilizados), e da grande variação rítmica e tímbrica entre as faixas. Abaixo (fig. 17), a capa do LP lançado na época.



Fig. 17 – Capa do álbum *The Dark Side of the Moon* da banda *Pink Floyd*.

No Brasil, sob a liderança do guitarrista Luiz Félix que reuniu cerca de 15 artistas para fazer um trabalho em homenagem ao antológico álbum, foi lançado o disco *The Charque Side of the Moon*, que trata-se da releitura de todas as faixas do disco tocadas ao estilo de músicas regionais do Pará como o brega, a lambada, o carimbó e a guitarrada *reggae* do Pará (fig. 18). Em uma entrevista, Félix afirma que²⁹, “a ideia era manter a concepção do disco todo, mas dar a ele um sotaque paraense”. Trata-se aqui de um exemplo de estilização.

²⁹ Entrevista disponível em <<http://www.overmundo.com.br/overblog/o-lado-sordido-da-lua>>. Acesso em 08/12/2013.

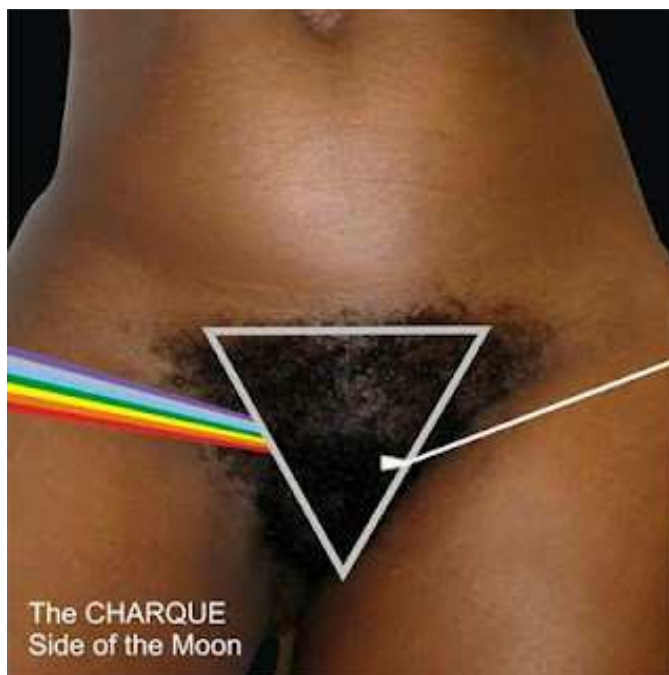


Fig. 18 – Capa do disco *The Charque Side of the Moon*, de vários autores. Disco relido e estilizado a partir dos estilos musicais regionais encontrados do estado do Pará.

Outro exemplo de estilização interessante são as várias obras estilizadas pela também banda inglesa de rock progressivo dos anos 1970, *Emerson, Lake & Palmer* (ou *ELP*). A banda possui várias obras que são estilizações, citações e apropriações de outras obras distribuídas em seus álbuns. A exemplo de estilização³⁰ podemos citar duas obras: o disco *Pictures at an Exhibition* (1971) que é uma estilização da obra para piano³¹ *Pictures at an Exhibition* (1874) do compositor Modest Mussorgsky (que apesar do título ser uma citação literal, nas faixas do álbum outras citações literais acontecem). Outro exemplo é encontrado no álbum *Brain Salad Sugery* (1973), na faixa *Toccata*, que trata-se de uma estilização do quarto movimento do *Concerto para Piano nº1 Op. 28, IV. Toccata concertata: Presto* (1961), do compositor Alberto Ginastera.

A gravação feita pelo músico e compositor Felipe Cordeiro da música *Tropicália* de Caetano Veloso é um outro exemplo de estilização. Originalmente, a obra foi gravada com uma instrumentação próxima de uma pequena orquestra de

³⁰ Uma análise minuciosa das obras citadas irá revelar que o grau de estilização dessas obras é grande. Ao mesmo tempo, constataremos também que o grau de interferência e alteração do texto de origem também é grande. Dessa forma, temos uma estilização total e não uma estilização moderada como constatado no exemplo anterior do *Pink Floyd*, no sentido de que a estilização realizada pela banda *ELP* é utilizada até certo grau que, após isso, torna-se o ponto de partida para a criação de um texto novo.

³¹ A obra foi orquestrada posteriormente, em 1922, pelo compositor Maurice Ravel.

cordas, metais e percussão e possui as fortes características do movimento que possui o mesmo nome da música: uma ampla manipulação dos timbres que geram uma alternância de estilos, fórmulas de compasso, trechos declamados, etc. Felipe Cordeiro, um proeminente músico do estado do Pará, grava a *Tropicália* com ritmos típicos do Pará como o carimbó e o *reggae* do Pará. O resultado é uma estilização da obra *Tropicália*.

1.4.5 Apropriação

Segundo Sant'Anna (1995, p. 43) a apropriação “identifica-se como uma *colagem*: a reunião de materiais diversos encontráveis no cotidiano para a confecção de um objeto artístico”. Nesse caso, a apropriação buscar ter objetivos que podem se aproximar de uma paródia ou de uma paráfrase, mas na maioria dos exemplos que figuram durante a história da arte o objetivo principal é “*deslocar*” um determinado objeto e dessa forma causar estranhamento ao receptor ao ter contato com um novo objeto textual composto por objetos estranhos em sua composição. “Tirado de sua normalidade, o objeto é colocado numa situação diferente, fora de seu uso” (SANT'ANNA, 1995, pp. 44-45).

Sant'Anna (1995, p. 45) ainda reforça que nessa forma intertextual “a ideia de realização é que é importante. A forma é secundária. O artista está querendo desarrumar, inverter, interromper a normalidade cotidiana e chamar a atenção para alguma coisa”.

O poeta Caco Pontes afirma em uma entrevista no programa *Provocações*³² ter se apropriado de um trecho da fala do personagem Zizo, do filme *A Febre do Rato*³³ (2012) para expressar outro significado que ele procurava expressar sobre a busca pela liberdade poética. Segundo ele, “na verdade, eu me apropriei desses versos pra expressar o sentimento da alma do poeta, a alma inquieta (...)” em busca de liberdade (ex. 8).

³² Programa *Provocações*, edição 641, apresentado no dia 03/12/2013, TV Cultura.

³³ Um filme de Cláudio Assis e do Hilton Lacerda.

Ex. 8:

*a poesia racha
a poesia cresce
a poesia borra
a poesia suja
o direito de errar!*

(Zizo, do filme A Febre do Rato).

Outro exemplo de apropriação que converge com a concepção de Sant'Anna (1995, p. 45) é a obra do artista britânico Banksy. No exemplo abaixo (fig. 19) vemos o artista se apropriando de um fragmento da obra *Mona Lisa* do pintor Leonardo Da Vinci – especificamente o seu rosto e cabelos, sem mudar a sua expressão facial – e insere sobre um corpo que carrega um lança-Rockets³⁴ e fones de ouvidos que remetem a um soldado em meio a guerra. A apropriação, nesse caso, atinge exatamente o objetivo afirmado por Sant'Anna (1995, p. 45): a ideia de realização é mais importante que a forma e o objetivo de inverter e desarrumar foi feito. Com efeito, é chamada a atenção para alguma coisa.



Fig. 19 – Apropriação do rosto da pintura *Mona Lisa* feita pelo artista Banksy.

³⁴ Ou lança-rojão, mais conhecido como bazuca. Trata-se de uma arma portátil em forma de tubo de alta destruição, utilizada pelas Forças Armadas. A arma é usada para penetrar veículos blindados ou tanques de guerra.

Na música, um exemplo de apropriação pode ser observado na obra *Ionisation* de Edgard Varèse para treze percussionistas. Na obra, Varèse insere o som de duas sirenes (segundo a partitura, uma sirene grave e outra aguda) que são acionadas em diversos pontos da obra. Em *Ionisation*, o compositor se apropria do resultado sonoro das sirenes, o que acaba por inserir na obra um objeto que faz parte da rotina e do cotidiano das cidades, entretanto, tornando-se deslocada e causando estranheza em meio a composição (fig. 20 e 21).

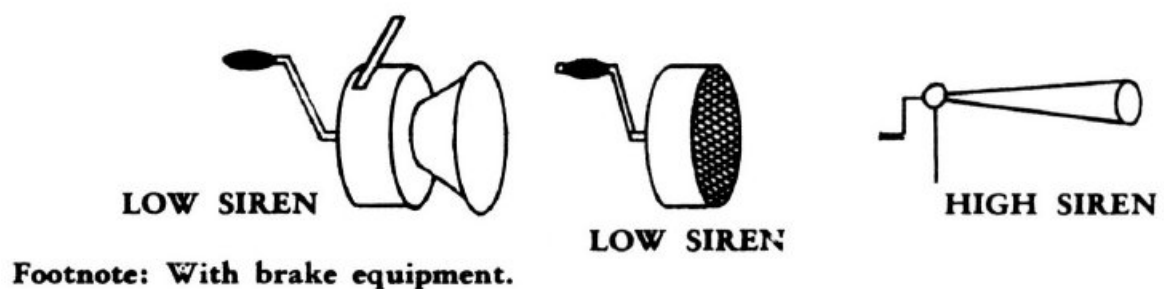


Fig. 20 – Trecho do quadro ou “bula” que descreve as sirenes a serem usadas na obra *Ionisation* de Edgard Varèse.

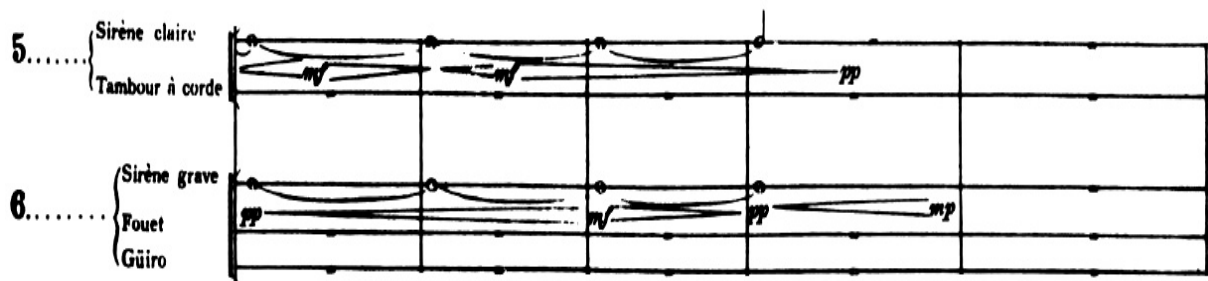


Fig. 21 – *Ionisation* para grupo de percussão de Varèse: Sirenes agudas e graves, cc. 53 – 57.

Buscaremos nos capítulos que seguem apresentar autores que já desenvolveram tais abordagens na música, procurando integrar o prisma intertextual à análise musical.

2. A intertextualidade na música

A intertextualidade na música já vem sendo debatida por alguns autores e avanços positivos foram dados no que tange a metodologia e uso de terminologias na análise musical. Destacamos os trabalhos de Joseph Straus (1990), Kevin Korsyn (1991), Michael Klein (2005), Rubén López Cano (2007), Ilza Nogueira (2003), Lucas Barbosa e Lúcia Barrenechea (2003), Rodolfo Coelho de Souza (2010), Norton Dudeque (2010; 2008), Cristina Capparelli Gerling (2012), Eugênio Lima de Souza (2006), Daniel Escudeiro (2012) e Ana Carolina Manfrinato (2013). Mesmo com abordagens próprias, cada autor contribuiu para que a intertextualidade possa ser utilizada também na análise musical.

Depois de apresentado os principais conceitos e autores que trabalham a intertextualidade na linguística, retomamos as mesmas linhas conceituais para mostrar agora o que vem sendo desenvolvido na análise musical sob a ótica da intertextualidade e que contribuirão para o progresso desta pesquisa.

Alguns autores fundamentaram suas análises substancialmente na teoria de Harold Bloom (2002), como Straus (1990), Korsyn (1991) e Klein (2005), e apresentam em seus trabalhos principalmente questões referentes à influência e a intertextualidade. Barbosa e Barrenechea (2003) utilizam os conceitos de Bloom para delinear alguns fatores relacionados à influência, mas utilizam também outros conceitos e ferramentas de análise para complementar a análise musical.

Straus (1990) considera que as circunstâncias históricas geram uma profunda ambivalência em relação às obras-primas do passado, criando assim uma fonte de ansiedade para os novos compositores e acarretando em um ciclo ininterrupto de influências, aonde o compositor que chega é obrigado a enfrentar essas trocas intertextuais que o rodeia com o objetivo de superá-las e tornar-se um compositor forte e livre de influências que inibem seu veio criativo, e dessa forma, iniciar o ciclo novamente com os novos compositores que virão. Desta maneira, a influência torna-se um processo inevitável, pois “a música está em um processo contínuo de evolução. É tarefa do compositor compreender a tendência histórica para mantê-la na direção correta. As obras musicais do passado são tirânicas; só se pode escolher obedecê-las” (STRAUS, 1990, p. 7, tradução nossa).

Straus (idem) também comenta sobre a divisão entre neoclássicos e progressistas na música do começo do século XX, representada principalmente por Igor Stravinsky e Arnold Schoenberg, respectivamente. A medida que os simpatizantes de Stravinsky utilizavam ferramentas da tradição tonal em forma de citações, alusões e outros processos intertextuais, Schoenberg e seus seguidores perseguiam a originalidade por meio do atonalismo e das estruturas seriais. De qualquer forma, ambas as linhas realizavam um processo intertextual com relação ao passado, seja na forma de incorporação e da ampla revisão dos elementos formais, como faziam os neoclássicos; ou na busca por novas alternativas para a linguagem musical, suportando o peso da tradição, como fizeram os progressistas (STRAUS, 1990, p. 6-8). Ambos “estavam permeados de elementos da música tradicional” (BARBOSA; BARRENECHEA, 2003, p. 126). Essa divisão pode ajudar a explicar a acolhida de padrões composicionais tradicionais entre alguns compositores brasileiros (GERLING, 2012, p. 139).

Da mesma forma que Bloom desenvolveu seus seis movimentos revisionários, Straus adapta os mesmos para a música ampliando-os para oito. A sua iniciativa em eleger movimentos revisionários na música nos fornece importantes ferramentas para analisar as combinações do texto musical e dos níveis de influência encontrados na obra. Lima (2011, p. 104) traduziu e organizou as ideias de Straus (tabela 2), da seguinte maneira:

Motivação	O conteúdo motivico do trabalho precedente é radicalmente intensificado.
Generalização	Um motivo do trabalho precedente é generalizado no conjunto de classes de alturas desordenado, do qual é um membro. Este conjunto de classes de alturas é então desdobrado no novo trabalho, de acordo com as normas do uso pós-tonal.
Marginalização	Os elementos musicais que são centrais à estrutura do trabalho precedente (tais como cadências dominante-tônica e progressão lineares que abrangem intervalos triádicos) são relegados a periferia do novo trabalho.
Centralização	Os elementos musicais que são periféricos à estrutura do trabalho precedente (tais como áreas de tonalidade remota e combinações não usuais das notas resultantes de ornamentações lineares) movem-se para o centro estrutural do novo trabalho.
Compressão	Os elementos que ocorrem diacronicamente no trabalho precedente (tais como tríades numa relação funcional a cada outro) são comprimidas em algo sincrônico no novo trabalho.

Fragmentação	Os elementos que ocorrem juntos no trabalho precedente (tais como a fundamental, a terça e a quinta de uma tríade) são separados no novo trabalho.
Neutralização	Os elementos musicais tradicionais (tais como acordes de sétima de dominante) são desnudados de suas funções usuais, particularmente de seu impulso progressivo. A progressão posterior é bloqueada.
Simetrização	Progressões harmônicas e formas musicais tradicionalmente orientadas para um objetivo (forma sonata, por exemplo) são feitas inversamente ou retrógrada-simetricamente, e são assim imobilizadas.

Tabela 2: agrupamento dos oito movimentos revisionários formulados por Straus (1990).
 Fonte: LIMA, Flávio Fernandes; PITOMBEIRA, Liduino. Fundamentos Teóricos e Estéticos do uso da intertextualidade como Ferramenta Composicional. In: *Anais...* Uberlândia: ANPPOM, 2011, p. 104.

Além dos movimentos revisionários, Straus discute na mesma obra a relação do compositor com os seus antecessores. Suas observações acerca da influência gerada apresentam-se através de três modelos intertextuais: a *influência como imaturidade*, a *influência como generosidade* e a *influência como ansiedade* (STRAUS, 1990, p. 10-12). A influência como imaturidade é o momento em que o compositor jovem ou iniciante utiliza com frequência elementos de estilos ou estruturas já solidificadas entre os compositores mais velhos, dos antigos mestres. Esse movimento é tolerado em compositores mais jovens, devido a seu perfil imaturo e iniciante, entretanto, esse tipo de influência é vista de forma negativa em compositores maduros, com exceção quando realizado em plena consciência como forma de homenagear outro compositor. A influência da generosidade tem o objetivo de mostrar o processo de maturidade do artista, liberto da sombra de seus antecessores, onde depois de superada a pressão da influência o compositor demonstra a maneira rica e individual de manusear as ferramentas composicionais, resultado do período de amadurecimento. Mesmo nessa posição, o compositor demonstra ter absorvido o que lhe pareça ser o melhor da tradição, consciente do passado que continua a cercá-lo.

Por fim, a influência como ansiedade é o processo que nos permite ver a tensão gerada no diálogo entre o compositor e a tradição. É o árduo caminho traçado pelo compositor em busca da maturidade e da autonomia criativa. É nesse processo de diálogo e conflito com o passado que o compositor realiza o que Bloom chama de “desleitura”³⁵ das obras de seus antecessores; a desleitura é o processo

³⁵ No original: *misreading*.

que o compositor confere às obras que o cercam, realizando uma espécie de correção das obras do passado; essa correção trata-se da sua própria transformação enquanto compositor das influências recebidas.

Devido ao peso que os elementos tradicionais exercem, como também, em decorrência do reconhecido mérito artístico das obras dos antecessores, o contato do compositor da primeira metade do século passado com o trabalho de seus predecessores resultou em conflito. Assim, ao olhar para trás, o compositor do início de século XX teve que buscar um sentido novo nos elementos tradicionais, tendo que submetê-los a um radical processo de transformação. Somente a teoria da “influência como ansiedade” possibilita uma adequada atenção a esse conflito (BARBOSA; BARRENECHEA, 2003, p. 127).

Kevin Korsyn (1991) também demonstra uma preocupação latente em apresentar um modelo analítico que permita realizar as comparações intertextuais necessárias, sem deixar de lado as questões históricas da tradição e influência e a originalidade intrínseca de cada compositor. Para Korsyn,

A intertextualidade coloca desafios árduos para qualquer modelo [analítico]. Como temos visto, o modelo deve incluir a história. No entanto deve também acomodar a originalidade; precisamos de um modelo que explique tanto a tradição e a singularidade, *que explique como uma obra torna-se original* ao lutar contra outros textos. O modelo também deve deixar espaço para a imaginação, para que os artistas permaneçam com seus modelos de construção. Ele deve integrar o conhecimento com o sentimento, para que nossos modos complexos de análise não nos afaste da música (KORSYN, 1991, p. 6, grifo nosso).

Korsyn deixa evidente que apenas observar as evidências entre as obras musicais do presente e do passado não são suficientes para criar parâmetros sólidos que justifiquem a intertextualidade. Para Korsyn (1991, p. 5), “nós necessitamos de um modelo para explicar quais similaridades são significantes”, ou seja, um modelo que nos auxilie em quais aspectos da análise intertextual devemos nos concentrar, para dessa forma, procurar explicar como um texto musical torna-se original, decorrente do confronto e diálogo com outros textos e das ideias do compositor. Mesmo fundamentado na teoria de Bloom, Korsyn realiza-o de forma diferente de Straus.

Klein (2005) em especial, é até o momento o autor do único livro dedicado especificamente à temática intertextual na música ocidental. Klein afirma que as chances de se encontrar na análise musical algum tipo de relação intertextual entre

obras é ilimitado. Apenas análises mais acuradas podem detectar os pontos de interseção entre os diferentes textos que compõem a obra, sendo muitas vezes apresentados de forma implícita. Com essas afirmações, retornamos aqui aos níveis de intertextualidade citados anteriormente, onde as formas intertextuais podem aparecer em um grau variado, sendo necessárias abordagens diferenciadas ao mesmo objeto textual.

Klein também afirma que influência e intertextualidade são processos diferentes, concebendo que a influência é “uma forma estrita de intertextualidade, enquanto que a intertextualidade é a relação ampla entre textos” (MANFRINATO, 2013, p. 23), pois na sua concepção, o autor mais tardio toma de empréstimo ou realiza alusões à obra do predecessor, sendo a influência, portanto, uma forma de intertextualidade (KLEIN, 2005, p. 139). Como já constatado por Manfrinato (2013, p. 23), Klein e Straus divergem das formas de intertextualidade apresentadas por Koch e Fiorin. Da mesma forma, Koch e Fiorin não se baseiam em Bloom, que considera o papel do autor fundamental.

Também fundamentado em Bloom e Straus, Barbosa e Barrenechea (2003) apresentam uma proposta de modelo analítico que poderá auxiliar na investigação da influência e intertextualidade na música, bem como buscar terminologias que contemplem este fenômeno. Escudeiro (2012, p. 43), ao transportar esse modelo para a sua pesquisa, com inferências pessoais, demonstra (o que também é reconhecido pelos autores originais) que a proposta em criar um sistema que identifique os elementos primários da obra musical, trata-se antes de tudo, no processo tradicional de análise musical, fragmentando os elementos musicais conforme a proposta apresentada (fig. 22), e em seguida, com a análise das entidades musicais que compõe a obra, partir para a comparação com as demais obras.

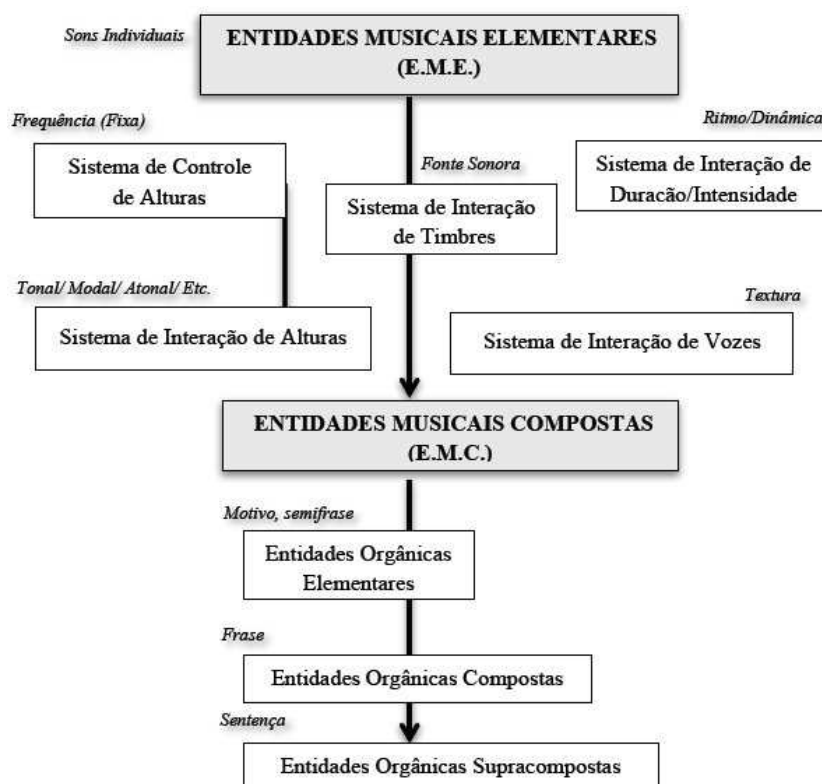


Fig. 22 – Entidades musicais elementares e compostas.

Fonte: Adaptação: ESCUDEIRO, 2012, p. 43 (Baseado em: BARBOSA; BARRENECHEA, 2003, p.132).

Utilizando os conceitos de Sant’Anna, Ilza Nogueira (2003) busca compreender e investigar questões referentes a estilos musicais intertextuais, optando em trabalhar com as terminologias que inferem diretamente no texto musical, portanto, que se referem aos primeiros níveis de intertextualidade. Os conceitos de Sant’Anna são utilizados pela autora na análise de obras de compositores que tiveram uma apropriação cultural e social significativa em suas obras e mesmo que suas breves análises apresentem aspectos que alteram a superfície da obra, nada impede que a análise caminhe para os níveis mais abstratos da influência. Nogueira ratifica mais uma vez, a dificuldade em classificar de forma consensual a intertextualidade na música, pois trata-se de uma “construção intelectual, de pressupostos subjetivos, válida como interpretação” (NOGUEIRA, 2003, p. 4).

Rubén López Cano (2007) que possui um trabalho sobre a retórica musical também realizou reflexões acerca da intertextualidade na música. De forma mais objetiva, em sua concepção são identificáveis pelo menos cinco formas intertextuais: citação, paródia, adaptação (equivalente à revisão ou arranjo), tópica e alusão. De

todas as formas intertextuais já citadas e esclarecidas, convém elucidar o entendimento de López Cano para as formas de adaptação e tópica.

Para López Cano (2007, p. 33) a adaptação é equivalente ao processo de arranjo, orquestração, reduções, revisão ou outras versões de uma mesma obra feitas pelo próprio compositor ou por outros compositores. Nesse tipo de forma intertextual a principal questão levantada pelo autor é a relação e os limites que os arranjos, revisões e transformações possuem com a identidade que a obra original carrega e nos apresenta. A partir dessa reflexão, nos indagamos sobre quantas transformações uma mesma obra pode tolerar e mesmo assim continuar com sua identidade inalterada? Um arranjo, por exemplo, de uma obra específica é ao mesmo tempo uma obra nova ou continua sendo o mesmo texto de origem? O limite de novas modificações e alterações que uma obra sofre é o ponto levantado por López Cano, dessa forma, o trabalho analítico deve delinear se todas as ocorrências que uma mesma obra sofre devem ser consideradas obras distintas ou partes e variações de uma única obra.

Partindo dessa reflexão, podemos nos questionar sobre o caso do manuscrito (fig. 24) encontrado do *Estudo nº 10*³⁶ para violão de Villa-Lobos e sua versão editada pela Max Eschig (fig. 23), publicada em 1953, onde uma página do manuscrito é suprimida em sua versão editada. Observamos que diferentes intérpretes optaram em gravar ora a versão do manuscrito, ora a versão editada de 1953³⁷. Apesar de serem gravações que se diferenciam entre si devido às escolhas feitas por cada intérprete, trata-se neste caso da mesma obra. Entretanto, a linha que divide a obra original – no caso a Edição Max Eschig de 1953, publicada com o aval de Villa-Lobos – para uma nova obra é tênue, pois novas ideias musicais são encontradas no manuscrito e alguns violonistas ainda optam em executar a obra na sua versão manuscrita.

³⁶ Os 12 estudos para violão de Villa-Lobos foram escritos entre 1924 e 1929.

³⁷ Exemplo de gravação do Manuscrito: Fabio Zanon, 1997; São exemplos da gravação da edição da Max Eschig: Narciso Yepes, 1988; Norbert Kraft, 1998/1999. Além desses, pode ser encontrado mais gravações da obra para violão de Villa-Lobos.

The image displays a musical score for guitar, specifically measures 17 through 25 of 'Estudo nº 10' by Heitor Villa-Lobos. The score is written on four staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It features a series of chords and a melodic line that transitions into a 2/4 time signature. The tempo/mood marking 'Vif' is placed above the staff. The second staff starts with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 2/4 time signature. It includes the tempo/mood marking 'Un peu animé' and a dynamic marking 'p' (piano). The third and fourth staves continue the melodic and harmonic development. The phrase 'en dehors' is written below the second staff, indicating a section to be played without the accompaniment. The score concludes with a glissando marking 'gliss.' at the end of the first staff.

Fig. 23 – *Estudo nº 10* para violão de Heitor Villa-Lobos, cc. 17 – 25. Versão publicada pela editora Max Eschig.

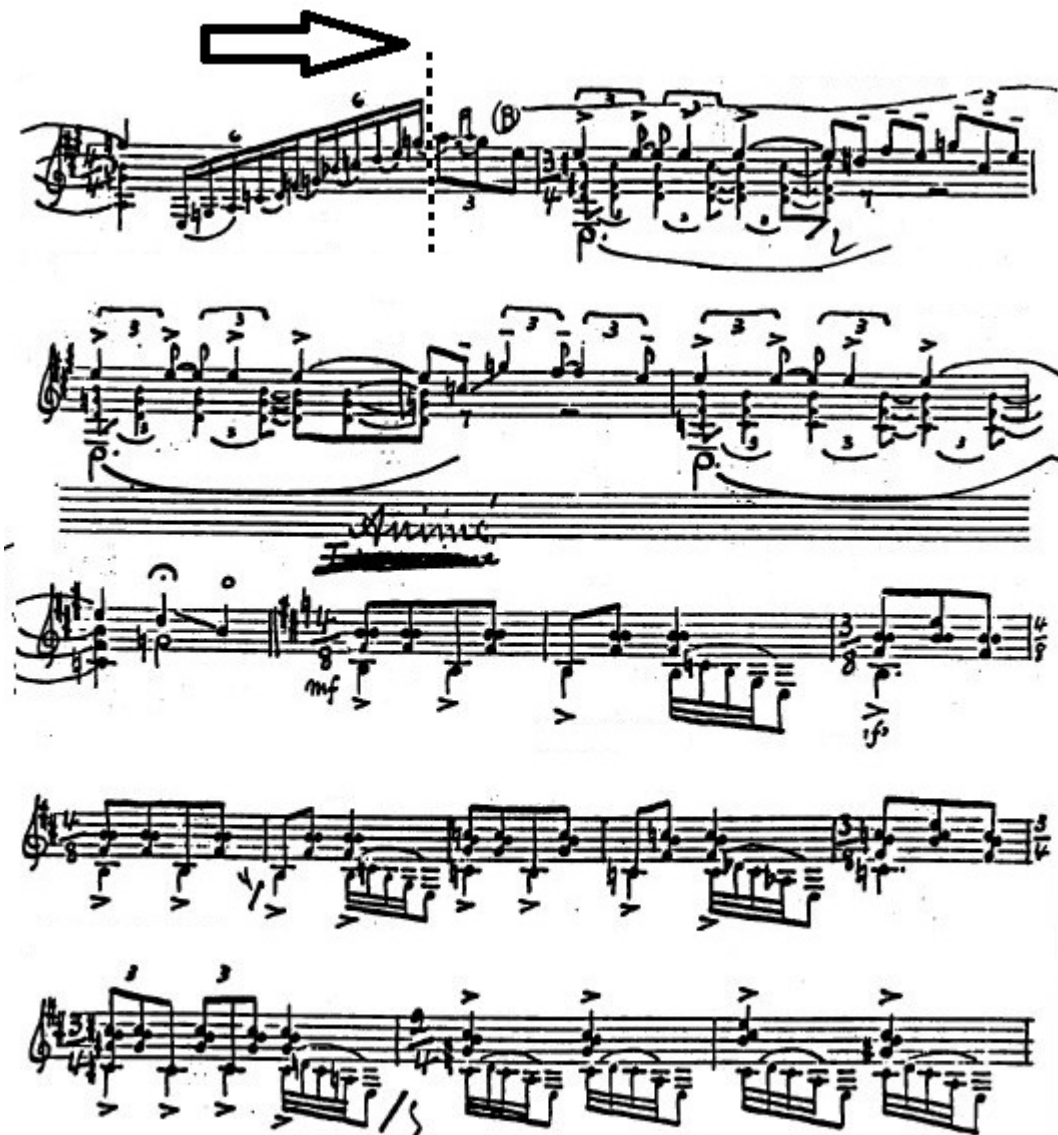


Fig. 24 – *Estudo nº 10* para violão de Heitor Villa-Lobos, cc. 19 – 36. Manuscrito do compositor, a partir do trecho pontilhado a obra foi suprimida da versão editada.

Ainda dentro da forma intertextual adaptação, López Cano (2007, p. 33) comenta que as transformações que uma obra sofre podem ser de caráter *corretivo-substitutivas* ou *acumulativas*. Nas alterações corretivo-substitutivas o “autor ou arranjador pretende corrigir os ‘erros’ das versões anteriores de forma que a nova versão deve substituí-la” (idem, p. 33). Nesse caso, as obras anteriores à versão final têm poucas relações intertextuais, pois são descartadas e negadas, o que nos aproxima do exemplo citado anteriormente do *Estudo nº 10* para violão, visto que Villa-Lobos retirou trechos do manuscrito para a sua publicação oficial, tornando-se

assim de caráter substitutivo ou de correção. Já as alterações acumulativas são aquelas em que a versão final se soma as anteriores sem negá-las, “ampliando as possibilidades de manifestação de uma mesma obra” (idem, p. 34). Encaixam-se nesse caso os exemplos de orquestração, redução, transcrições ou transposições de outras obras, como os arranjos da *Bachiana Brasileira nº 5* feitos por Villa-Lobos para violão e voz e também para piano e voz.

Como já bem observado por Souza (2006, p. 31), o “tema com variações é, talvez, o exemplo mais significativo do uso da intertextualidade em música”. Essa técnica formal consiste em um tema central normalmente apresentado no início da obra e a sua repetição reiterada, variando cada reapresentação do tema³⁸. Essa variação pode incluir mudanças e adições rítmicas, melódicas, harmônicas, de timbre e orquestração, mesclando novos materiais ao tema. No tema com variações o compositor pode compor um tema central para depois variá-lo, adaptar um tema de outra obra de sua autoria, ou como acontece na maioria dos casos, pegar de empréstimo um tema de obras de outros compositores ou da música popular e folclórica. Exemplos dessa forma musical (fig. 25 e 26) podem ser encontrados em praticamente toda história da música, como as *Variações Goldberg*, BWV 988 para cravo (c. 1741), de Johann Sebastian Bach, as *Variações sobre uma Valsa de Diabelli*, em Dó maior, Op. 120 para piano (1819 – 1823) de Ludwig van Beethoven, ou as *Variações sobre um tema de Mozart – Flauta Mágica*, Op. 9 para violão de Fernando Sor, e o enigmático *Nocturnal*, after John Dowland Op. 70 para violão (1963) de Benjamin Britten, apenas para citar alguns exemplos.

³⁸ Schoenberg (1993), ao iniciar o capítulo “Tema com Variações” do seu livro *Fundamentos da Composição Musical*, nos brinda com uma breve reflexão sobre as terminologias em música, descrevendo também um quadro um intertextual: “A terminologia musical é geralmente ambígua, o que se deve, primeiramente, à origem da maioria dos termos: eles são tomados de empréstimo a outros campos, como a poesia, arquitetura, pintura e estética. Termos como métrica, simetria, cor e equilíbrio são típicos. (...). Da mesma forma o termo ‘variação’ possui vários significados: a variação cria as formas-motivo para a construção de temas, produz contraste nas seções intermediárias e variedade nas repetições. Mas no ‘Tema com Variações’, ele é o princípio estrutural de uma peça inteira” (1993, p. 201).



Fig. 25 – Tema das *Variações sobre uma Valsa de Diabelli* para piano de Ludwig van Beethoven, cc. 1 – 16, parte “A”.

Fig. 26 – Variação nº 1 (de 33) das *Variações sobre uma Valsa de Diabelli* para piano de Ludwig van Beethoven, cc. 33 – 48, variação da parte “A”.

Ainda que não se enquadrem precisamente no que López Cano chama de adaptação acumulativa, podemos avançar nesta sua concepção e considerarmos que o Tema com Variações se aproxima de uma forma intertextual onde as partes de uma obra se desenvolvem a partir da releitura de um tema central, de forma que

as adaptações (neste caso são variações) se acumulam e constroem a obra no seu todo, caracterizando a forma musical.

Já a tópica é uma forma intertextual que já vem sendo desenvolvida por diversos autores³⁹ e está diretamente relacionada com a retórica musical. Segundo López Cano (2005, p. 35) as tópicos tratam-se de “remissões de uma obra escrita em um determinado estilo, gênero, tipo ou classe de música diferente” no interior de outra obra ou texto específico. Em outras palavras, trata-se de criar referências a um conteúdo distinto e reconhecível como tal dentro de uma determinada obra, sendo que esse conteúdo pode ser genérico, sem um autor específico, portanto, um conteúdo compartilhado e explorado por vários autores ou por um grupo social. Tópicos seriam, por exemplo, as danças europeias como a *polonesa*, o *minueto*, a *valsa*, a *marcha* reproduzidas em outros textos como *sinfonias*, *suítes*, *sonatas*, *óperas*; e também os estilos *contrapontísticos*, os *cantábiles* ou o estilo *pastoral*, *alla breve*, *ária*, *brilliant style*, *fanfara*, *hunt style*, *Sturm und Drang*, *Empfindsamkeit*, entre outros. Assim, a análise musical incorpora em suas investigações as tópicos na busca em “compreender a música em sua dimensão retórica” e propõe uma “visão da música como discurso, ancorando-se na ideia de figuras da retórica musical” (PIEIDADE, 2007, p. 3). Segundo Piedade (2007, p. 3), “tópicos seriam, portanto, as figuras da retórica musical”.

A ideia de figura e de retórica musical pressupõe, portanto, uma compreensão da música enquanto discurso. As unidades musicais deste discurso são, muitas vezes, atribuídas de qualidade ou *ethós*, isto por meio de convenção cultural (diga-se, histórica e tácita) (PIEIDADE, 2007, p. 3).

Dessa forma, tópicos são signos ou objetos analíticos da significação musical. Essas tópicos são compartilhadas pelos intérpretes e também pelos ouvintes ou receptores – sejam as tópicos escritas diretamente na partitura ou aquelas que são resultados da prática da improvisação musical – e assim, para se concretizarem, dependem também de fatores relacionadas à recepção.

A obra de Heitor Villa-Lobos é rica em tópicos e na remissão a outros estilos. A exemplo disso, podemos observar a obra para violão *Chorinho* que faz parte da *Suíte Popular Brasileira*. O Choro, gênero da música popular e instrumental brasileira, são peças tocadas pelos “chorões” (nome dado ao executante do choro),

³⁹ Cf. CANO, 2007, 2012; RATNER, 1980; AGAWU, 1991; HATTEN, 1994, 2004.

e na sua maioria tocadas em grupo e não existindo necessariamente uma instrumentação específica, mas tendo geralmente em sua formação violões, bandolim, flauta, clarineta (ou outros instrumentos de sopro) e percussão, na maioria das vezes um pandeiro. Uma das características essenciais do choro é a habilidade de improvisação que os músicos apresentam. Essa característica, somada a outros fatores da linguagem do choro como o ritmo e a harmonia, refletem a identidade do estilo que se materializa na sua musicalidade ou no chamado *swing*. Sobre esse assunto, Piedade (2005, p. 199) comenta que na música brasileira “musicalidade, seria, assim, um conjunto de elementos musicais e símbolos, profundamente imbricados, que dirige tanto a atuação quanto a audição musical de uma comunidade de pessoas”. Essa definição nos ajuda a entender melhor o choro quando executado em grupo ou quando reproduzido por instrumentos solistas, como é o caso do *Chorinho* de Villa-Lobos.

Villa-Lobos, mesmo dentro das restrições que uma partitura musical impõe, procura inserir o *swing* do choro – também denominado por Oliveira Pinto (1999, pp. 99-105) como flutuação rítmica e rede flexível – e este pode ser percebido logo no seu início. Villa-Lobos não deixa sinais na partitura de como executar as frases ou passagens, ficando a cargo do intérprete acrescentar o *swing* do choro (fig. 27). Neste início, uma rede flexível de movimentos rítmicos pode ser percebida. Essa rede flexível se traduz em certa elasticidade entre a última semicolcheia do primeiro tempo e a colcheia pontuada do segundo tempo de cada compasso. O sentido é que o trecho ao ser executado não fica estritamente *a tempo*.



Fig. 27 – *Chorinho* para violão de Villa-Lobos: flutuação e flexibilidade rítmica para o *swing* do choro, cc. 1 – 4.

Nos compassos seguintes, outra característica que dá “gingado” a peça é uma leve parada sobre uma determinada nota, ou um “breque” na linguagem dos chorões sobre a nota mais aguda da linha melódica, criando ao mesmo tempo um

efeito de expectativa (fig. 28). O baixo marcado com acentos também é uma característica do choro, onde nas rodas tradicionais de choro cabe ao violão a realização do sustento harmônico na forma de acompanhamento dos solistas, e da improvisação de linhas melódicas nos baixos (cordas mais graves) na forma de conduções harmônicas e contraponto com a melodia. É também por esse motivo que o violão de sete cordas⁴⁰ é amplamente usado dentro da formação e execução do choro. Esses exemplos constatados no *Chorinho* seguem por toda a obra e trata-se nesse caso do uso da tópica *choro*, portanto, a remissões musicais explícitas e implícitas ao estilo do choro, com propriedade exclusivamente brasileira, pois o compositor manipula aspectos significantes e da identidade do choro em uma obra específica. A alusão ao choro no título da obra – *Chorinho* – é um complemento afirmativo à carga simbólica que a obra apresenta.



Fig. 28 – Parada ou “breque” no *chorinho* sobre a nota mais aguda, cc. 5 – 9.

Em uma análise mais minuciosa, iremos achar outras obras de Villa-Lobos que trabalham com tópicas, como o conjunto de obras *Bachianas Brasileiras*, os bailados *Uirapuru* e *Amazonas*, ou nas obras para piano *Cirandas* e *Cirandinhas*. Na própria *Suíte Popular Brasileira* para violão, a qual o *Chorinho* faz parte, em uma breve observação iremos encontrar em todas as obras o uso de uma tópica diferente. Essa constatação parte da forma como Villa-Lobos realiza remissões a cada um dos estilos descritos e na maneira como nomeou cada um dos movimentos: *Mazurka-choro*, *Schottish-choro*, *Valsa-choro* e *Gavota-choro*. Nesse caso, mais de uma tópica pode ser apontada em cada obra: a primeira, uma remissão a uma tópica de origem nas danças europeias; na segunda, uma tópica de origem brasileira, das rodas de choro.

⁴⁰ Violão de seis cordas com uma corda mais grave que as demais, normalmente afinada em Dó ou Si.

No conjunto de 5 *Prelúdios* para violão, Villa-Lobos também usa outros tipos de tópicos relacionados a música brasileira em cada um dos prelúdios. No *Preludio nº 1*, por exemplo, Villa-Lobos faz referências à viola caipira, com o uso de escalas sobre o acorde de Mi Maior (que na viola caipira é equivalente a um acorde popularmente usado devido a sua afinação), os trinados e ao acompanhamento de aspecto ponteadado, típico da viola caipira (fig. 29).



Fig. 29 – *Preludio nº 1* para violão de Villa-Lobos, cc. 51 – 56.

No exemplo acima, temos uma tópica da música brasileira que se relaciona com a música caipira, a viola caipira e o ambiente rural onde essa música e esse instrumento fazem parte. Neste caso, teríamos no exemplo a tópica da música caipira, que compartilha destas características para construir a sua identidade e utilizada em uma obra que possui ao mesmo tempo o caráter formal de um prelúdio. Da mesma forma, poderíamos afirmar também que esse mesmo exemplo faz alusão ou referências à viola caipira, podendo conter, portanto, outra forma intertextual.

3. Intertextualidade e influência em Villa-Lobos

3.1 Textos de partida

Não é de hoje que ouvimos falar sobre as influências na obra de Villa-Lobos. Os problemas com a datação de uma parcela das suas obras que alguns trabalhos musicológicos começaram a levantar, bem como as análises teóricas mais acuradas que vem sendo realizado nos últimos anos tem nos mostrado a voz de um Villa-Lobos repleto de outras vozes, mas ao mesmo tempo, alimentando a capacidade criativa do compositor que hoje conhecemos. Hoje, as afirmações de um Villa-Lobos musicalmente irracional e sem método; ou de um Villa-Lobos que não se deixava influenciar; essas impressões foram aos poucos sendo desfeitas, e o que nos chega de forma mais clara é a figura de um Villa-Lobos que apesar das influências recebidas buscou incansavelmente a sua própria voz. Esse caminho percorrido, como a história nos mostra, não foi tranquila. Os intelectuais e a crítica cultural desempenharam o seu papel de mensurar positiva ou negativamente as mudanças que os compositores mostravam – mesmo que por vezes sem compreender as transformações.

Procuraremos mostrar nas análises de algumas obras que permeiam a produção das primeiras fases de Villa-Lobos, como as influências determinaram a sua produção e como aos poucos o vigor criativo do compositor foi se desenvolvendo. Segundo Salles:

Villa-Lobos iniciou-se, como todos os grandes músicos de sua geração, assimilando as técnicas herdadas do Romantismo, por meio do estudo acadêmico de formas musicais, contraponto e harmonia, instituído nos conservatórios e adotado como modelo no Brasil. (2009, p. 19).

Provavelmente, após 1917, as relações entre Villa-Lobos e Nepomuceno ficaram estremecidas, talvez porque Villa-Lobos começasse a sair daquele círculo de influência após o contato com Milhaud, ou porque o êxito das execuções de suas obras em 1918 lhe tenha subido a cabeça (SALLES, 2009, p. 19).

No primeiro período anterior a 1922, em obras como *Sonata-Fantasia nº 2* e o *Trio nº 2*, percebe-se a forte influência da técnica de composição pós-romântica

francesa, com o uso de escalas de tons inteiros, progressões de acordes de nonas, décimas primeiras e décimas terceiras em movimento paralelo, melodias modais e pentatônicas, passagens melódicas atonais junto a figurações ricas em ornamentos. Nesse período estão, entre outras obras, o *Quarteto de cordas nº 3* (1916), os bailados *Uirapuru* e *Amazonas* (1917), o *Choro nº. 1* (1920), a *Lenda do Caboclo* (1920) e as obras para piano como a *Prole do Bebe nº 1 e 2* (1918 e 1921), *Suíte Floral* (1916 – 1918), *A Fiandeira* (1921), *Valsa Mística* (1917) e *Rodante* (1919); estas apresentadas na Semana de Arte Moderna, em São Paulo (BARK, 2006, p. 2). É nesse período que situa-se o *Sexteto Místico* (1917).

Inúmeras são as obras do compositor que fazem alusões, citações e estilizações de textos externos. A reutilização de textos também é algo recorrente em algumas obras de diferentes períodos. Nas suas primeiras fases podemos encontrar diversas obras que remetem a outros textos, sejam eles musicais ou não. Um exemplo são as obras para piano *A prole do Bebê n. 1* (1918) e *A prole do Bebê n. 2* (1921), que são ao mesmo tempo um pequeno compilado de canções populares como “Garibaldi foi à missa”, “A canoa virou”, “Fui no Tororó”, “Carneirinho, Carneirão” da tradição popular. Segundo Mesquita:

O interesse pelas tradições populares se manifesta na citação de melodias folclóricas, na composição de melodias ao estilo folclórico e, em um estágio posterior, no reaproveitamento de elementos constitutivos da música étnica ou da popular, sejam rítmicos, intervalares, tímbricos, formais, etc. (MESQUITA, 2006, p. 67).

Na peça *Ursinho de algodão* da *Prole 2*, Mesquita (2006, p. 66) destaca a “variação contínua de breves motivos rítmico-melódicos” como um dos procedimentos de elaboração do material temático da obra. No exemplo (fig. 30) abaixo podemos observar tal procedimento, onde os motivos rítmicos-melódicos dos primeiros compassos geram pequenas variações nos compassos seguintes. No compasso 5 a linha melódica da voz inferior (mão esquerda) realiza um movimento cromático descente, variando o movimento ascendente dos compassos anteriores. Nos compassos 7 e 8 temos a variação rítmica e harmônica. Outras pequenas variações prosseguem a partir do compasso 11, onde algumas alterações podem ser localizadas no desenho melódico e harmônico.

The image displays a musical score for a piano piece, likely by Franz Liszt, featuring various dynamics and a tempo change. The score is written for piano (PIANO) and includes the following sections:

- Section 1 (Measures 1-4):** Marked *PIANO*. The first staff has a *mf* dynamic. The second staff has *rf>* dynamics. The section is enclosed in a box.
- Section 2 (Measures 5-8):** The first staff has a *mf* dynamic. The second staff has *rf>* dynamics. The section is enclosed in a box.
- Section 3 (Measures 9-12):** Marked *a Tempo*. The first staff has a *rit.* dynamic. The second staff has *p* and *rf>* dynamics. The section is enclosed in a box.
- Section 4 (Measures 13-16):** Marked *Più mosso*. The first staff has a *p* dynamic. The second staff has *rf>p* and *f>p* dynamics. The section is enclosed in a box.

The score uses a grand staff (treble and bass clefs) and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Fig. 30 – *A Prole do Bebê nº 2*, VIII. *O Ursinho de Algodão*: variação contínua, cc. 1 – 17.

A variação contínua era uma técnica disseminada no início do século XX e pode ser detectada, entre vários exemplos de diferentes contextos estéticos, no 3º movimento do *Quarteto de cordas nº 1* (1908) de Béla Bartók. No *Quarteto* de Bartók observamos nos compassos iniciais do III movimento alguns elementos que serão variados continuamente durante todo o movimento, como os grupos de colcheias e síncopas (fig. 31).

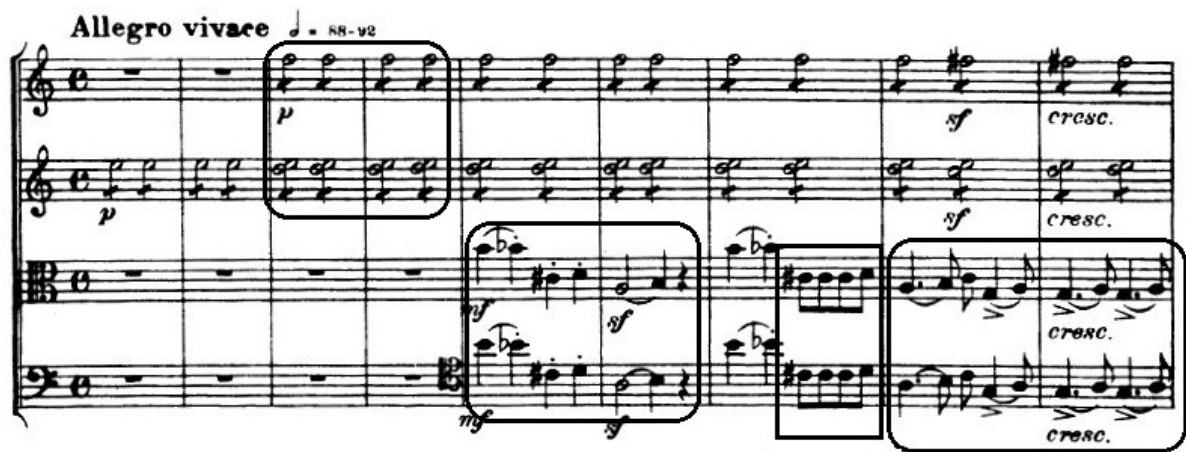


Fig. 31 – Quarteto de cordas nº1 de Bartók, III movimento: cc.1 – 9.

Retomando o *Ursinho*, nos compassos 7 e 8 temos uma breve variação rítmica e harmônica, destacando principalmente a partir do compasso 13, onde o compositor explora a configuração do teclado, sobrepondo teclas brancas (mão direita) contra teclas pretas (mão esquerda). Esse procedimento gera a sobreposição de centros tonais diferentes, causando também, boa parte das dissonâncias de segundas, sétimas e nonas. Tal técnica também pode ser observada na peça *Jeux d'eau* (1901) de Maurice Ravel (SCHMALZRIEDT apud MESQUITA, 2006, p. 70), como podemos observar no exemplo (fig. 32) abaixo:

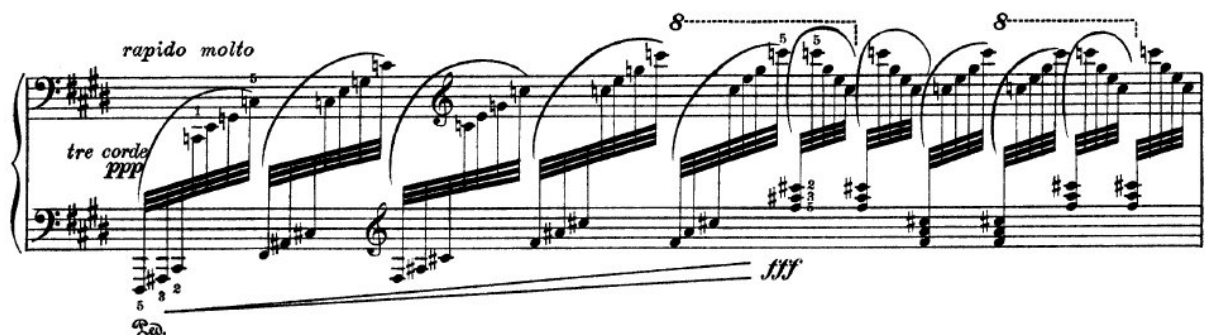


Fig. 32 – *Jeux d'eau*, de Ravel – sobreposição de teclas brancas de pretas, c. 72.

Na *Danse infernale de tous les sujets de Kachtcheï* do balé *L'oiseau de feu* (O Passáro de Fogo) (1910) de Igor Stravinsky a variação contínua de breves motivos rítmico-melódicos também pode ser examinado. A *Danse* é construída sobre a variação contínua do motivo rítmico das colcheias tocado pelos contrabaixos (mão esquerda) e a melodia principal tocado pelo naipe de madeiras e metais (mão direita) (fig. 33 e fig. 34).



Fig. 33 - XIX. *Danse infernale de tous les sujets de Kachtcheï*, do *L'oiseau de feu* de Stravinsky: motivos rítmico-melódicos – redução para piano, cc. 1 – 6.



Fig. 34 - XIX. *Danse infernale de tous les sujets de Kachtcheï*, do *L'oiseau de feu* de Stravinsky: variação dos motivos rítmico-melódicos – redução para piano, cc. 27 – 33.

Nesses exemplos, pelo fato de não termos evidências que Villa-Lobos teve contato com essas obras, acreditamos tratar-se mais de uma influência do que uma forma intertextual específica, especialmente se levarmos em consideração a troca de informações ou eventuais contato com obras dos mesmos compositores que Villa-Lobos venha a ter tido. Também, nessa mesma época, o fluxo de músicos e compositores estrangeiros no Brasil pode ter sido um facilitador no compartilhamento de ideias e concepções musicais.

No *Choro nº 1*⁴¹ (1920), mesmo não sendo a primeira composição para violão que Villa-Lobos escrevera na época, foi a primeira obra do compositor a ser publicada bem como a primeira escrita para o instrumento a ganhar notoriedade, que ocorreu por volta dos anos 1930 e 1940 (AMORIN, 2009, pp. 95 – 104). O sucesso da obra se deu essencialmente ao sucesso que os grupos de choro e as danças de salão faziam na época. O *Choro nº 1* com o subtítulo “típico” possui menções diretas ao gênero da música urbana carioca, o que nos leva a crer que se trata de uma estilização explícita do gênero. O próprio Villa-Lobos corrobora essa ideia:

⁴¹ Primeira obra do ciclo de 14 choros, mais a *Introdução aos Choros* e o *Choro bis* compostos por Villa-Lobos durante a década de 1920.

O *Choro nº 1* foi escrito propositalmente como se fosse uma produção instintiva da ingênua imaginação desses tipos populares (...). O tema principal, as harmonias e as modulações, apesar de pura criação, são moldadas em frequências rítmicas e fragmentos melódicos dos cantores e tocadores populares de violão e piano, como Sátiro Bilhar, Ernesto Nazareth e outros (VILLA-LOBOS apud NEVES, 1977, p. 37)

A forma do *Choro nº 1*, como o próprio compositor deixa claro, é moldado sobre a forma que tradicionalmente o gênero foi convencionado. Em uma forma A-B-A-C-A (forma *rondó*) (tabela 3), sendo a seção A na tonalidade de Mi menor; a seção B em Sol Maior; e a seção C em Mi Maior. As principais características que nos remetem a forma de um típico choro residem, além da forma como já explicitado, em figurações rítmicas e melódicas. A peça inicia-se com uma anacruse de três semicolcheias, com uma fermata sobre cada uma das notas (fig. 35).

Forma <i>rondó</i> – <i>Choro nº 1</i>				
A	B	A	C	A
cc. 1 – 32	cc. 33 – 56	cc. 57 – 88	cc. 89 – 105	<i>Da capo</i>

Tabela 3 – seções do *Choro nº 1* para violão de Villa-Lobos



Fig. 35 – *Choro nº 1* para violão de Villa-Lobos: frase inicial, cc. 1 – 4.

Essa mesma figuração rítmica é encontrada em várias composições escritas por nomes que conviveram com Villa-Lobos nas rodas de choro, como Pixinguinha, Sátiro Bilhar, Quincas Laranjeiras, Irineu de Almeida, entre outros. Músicas como a polca *Apanhei-te cavaquinho* (1914) de Ernesto Nazareth; o maxixe *Cheguei*, e os choros *As proezas de Nolasco* e *Ande ligeiro* de Pixinguinha também apresentam a figuração de uma anacruse de três semicolcheias. O choro *1 x 0* (1919) de Pixinguinha e Benedito Lacerda possui similaridades rítmicas interessantes com o *Choro nº 1* de Villa-Lobos. No *1 x 0* a figuração rítmica da anacruse (três

semicolcheias) e a figura do primeiro tempo do compasso 1 (colcheia pontuada e semicolcheia) são as mesmas do *Choro nº 1* (fig. 36). Além das similaridades com o *choro 1 x 0*, o *Choro nº 1* possui figuras sincopadas e a condução harmônica na linha do baixo que caracterizam o estilo. Nas rodas de choro essa última figuração é desempenhada pelo violão (fig. 37).



Fig. 36 – *1 x 0* de Pixinguinha e Benedito Lacerda: cc. 1 – 4.



Fig. 37 – *Choro nº 1* para violão de Villa-Lobos: figuração rítmica do baixo e síncopas, cc. 10 – 13.

As fermatas, bem como as indicações de andamento e de expressividade que percorrem toda a partitura⁴² nos mostram como Villa-Lobos procurou aproximar ao máximo as características do choro à linguagem da partitura. Isso nos remete ao conceito de flutuação rítmica e rede flexível, citados brevemente no capítulo anterior. Os conceitos de flutuação rítmica e rede flexível foram retirados de um artigo sobre a música africana e afro-brasileira do etnomusicólogo Tiago de Oliveira Pinto (1999). Neste artigo, Oliveira Pinto propõe uma sistematização de estruturas musicais africanas e afro-brasileiras que se afastam de certas restrições teóricas da música ocidental, que historicamente tendeu a rotulá-la como “primitiva”, “musicalmente pobre” e “ruidosa” (1999, p. 88). O pesquisador define diversos termos que auxiliam

⁴² Um dado curioso que percebemos nas indicações da partitura é que contando do primeiro ao último compasso, totalizam cerca de 70 indicações que incidem diretamente no andamento da obra, como *rallentandos*, *a tempo*, *allargando* ou fermatas em notas no meio de frases. Ao fazer uma média de indicações por compassos, é como se tivéssemos 1 indicação a cada 1,5 compasso. Por tanto, um quantidade razoável de indicações e informações adicionadas a partitura com o intuito de acrescentar aspectos de fora da partitura, ou de fora do contexto erudito, como é o caso do choro.

no entendimento da organização musical africana, desde a marcação e estrutura rítmica à redes flexíveis de sonoridades, a “cor do som”.

Para Oliveira Pinto,

A dificuldade que se tem em registrar certas evoluções rítmicas do samba em partitura de escrita ocidental, não está relacionada às estruturas polirrítmicas ou valores aparentemente irracionais – uma suposta micro-rítmica – da trama das diferentes partes, mas advém, entre outros, de uma flutuação contínua, quase imperceptível entre diferentes motivos (OLIVEIRA PINTO, 1999, p. 99).

Portanto, a flutuação rítmica trata-se de uma forma elástica, “não metronômica” de frases e motivos musicais, apresentando certa elasticidade e liberdade sobre o tecido musical, mas que está intrínseco a obra e que o seu primeiro contato com o ouvinte/ músico leigo pode parecer como deslocamentos polirrítmicos ou uma rítmica errada. Já a rede flexível, Oliveira Pinto (1999, p. 103) define como um conjunto de fenômenos que acontecem dentro de uma “rede pré-definida de relações”, de forma imaginária, mas que se “caracteriza por uma certeza flexibilidade, [e que] está presente onde há música tocada em conjunto” (idem). A função principal da rede flexível imaginária é que nela ocorre a eliminação de qualquer rigidez da execução musical, dando certa elasticidade maior ao grupo. Dada essas características, a rede flexível e a flutuação rítmica podem ser aplicadas a outros gêneros musicais que possuem fatores que se aproximam de *performances* menos rígidas, com caráter improvisatório, como acontece com o choro. Juntos os dois conceitos podem ser denominados pelo o que chamamos de *swing*, ou “gingado da música”. Cabe ressaltar que mesmo após o início da grafia da música popular em partitura para comercialização, certas nuances que são características de determinados estilos musicais continuam sobre a responsabilidade do intérprete em realiza-la, na maioria das vezes, não estando grafado na partitura. Acreditamos que não é por acaso que o *Choro nº 1* é revestido de um grande número de indicações, precisamente para auxiliar o intérprete na execução musical.

3.2 Considerações sobre a análise do *Sexteto Místico*

Para a análise do *Sexteto Místico* utilizaremos os critérios organizacionais propostos por John White (1994), o qual subdivide a análise de uma peça musical em níveis: macro, média e micro-análise. Apesar de não termos optado em seguir estritamente o modelo proposto por Barbosa e Barrenechea (2003, p. 132) para a análise dos elementos intrínsecos ao texto musical, acabamos por criar equivalências muito próximas da sistematização concebida por esses autores, deixando dessa forma, que o modelo possa ser explorado em outras análises.

A macro-análise envolve a observação da estrutura de cada movimento: como o todo evolui no tempo. Quais e quantas são as seções e subseções constituintes, e como estão ordenadas. Investiga as semelhanças e diferenças com as formas musicais usuais da música ocidental, como, por exemplo, a forma-sonata. Verifica e apresenta os materiais empregados como elementos identificadores de cada seção ou subseção. A média-análise aprofunda a observação dos materiais encontrados na macro-análise para cada subseção. Destaca características relevantes desses materiais de acordo com os parâmetros: ritmo, melodia, harmonia e textura. Identifica relações entre frases ou unidades que são constituídas por ocorrências musicais unificadas, dotadas de uma certa completude, cuja extensão temporal é menor que a subseção analisada e maior que os componentes mínimos formadores dos movimentos. A micro-análise inclui a percepção do detalhe do material utilizado, as células fundamentais formadoras da obra musical. Para a micro-análise, é utilizada a técnica de Arnold Schoenberg (1993), a qual afirma que a compreensão da forma musical está na percepção de unidades menores – motivo – e suas variações, bem como a lógica e a coerência da correlação entre as mesmas.

O motivo aparece continuamente no curso de uma obra: ele é repetido. Como a pura repetição ocasiona monotonia, essa é evitada pela variação. A variação repete o motivo básico com a alteração de alguns de seus elementos constituintes. Todos os rítmicos, intervalares, harmônicos e de perfil do motivo estão sujeitos a alterações. Assim, as variações podem ser classificadas como rítmicas, melódicas, intervalares, harmônicas, por sequência e desenvolvimento. Os motivos também podem sofrer repetições literais, quando preservam todos os elementos e

relações internas, porém transpostos a diferentes graus ou com alterações na articulação, na dinâmica e no registro (SCHOENBERG, 1993, p. 35 – 36).

Os conceitos teóricos sobre a música pós-tonal do século XX e XXI apresentados por Joseph Straus (2013) vêm contribuir para a análise da obra, em especial no tocante ao discernimento entre tonalidade e centricidade. Segundo Straus, a linguagem da música clássica ocidental de Bach à Brahms, a música tonal tradicional, é definida através de seis características: uma nota particular é definida como Tônica; há relações entre as tonalidades formadoras da peça (modulações); uso de escalas diatônicas; emprego de tríades; utilização da harmonia funcional (a Subdominante dirige-se para a Dominante, que conduz para a Tônica) e a condução das vozes obedecem a normas tradicionais, evitando-se o uso de consonâncias perfeitas paralelas e buscando-se a resolução de intervalos definidos como dissonantes naqueles definidos como consonantes (STRAUS, 2013, p. 143).

Considerando-se na obra de Villa-Lobos, é possível identificar algumas dessas características mencionadas em determinadas obras onde o caráter tonal é mais claro. Embora a música de Villa-Lobos não seja necessariamente pós-tonal, as concepções de Straus auxiliam no entendimento de uma dezena de processos composicionais que Villa-Lobos utilizou, sendo algumas vezes a teoria tonal tradicional incapaz de explicar. A música pós-tonal possui várias maneiras de criar um foco em uma nota ou harmonia particular; variadas formas de criar um sentido de amplo movimento harmônico, frequentemente seguindo o caminho de um ciclo intervalar; faz uso frequente de tríades, embora essas sejam combinadas de outras formas. No entanto, a harmonia funcional e as vozes condutoras tonais não encontram mais espaço (STRAUS, 2013, pp. 143 – 144).

Toda musical tonal é centrada, apoiada sobre classes de alturas ou tríades específicas, entretanto, nem toda música centrada é tonal. Mesmo sem os recursos da tonalidade, a música pode ser organizada em torno de centros de referência. Numerosos exemplos da música pós-tonal focalizam alturas específicas, classes de alturas ou conjuntos de classes de alturas como uma maneira de estruturar e organizar o discurso musical. Os compositores usam uma variedade de meios contextuais para o reforço de um centro específico. Geralmente, notas que aparecem com frequência, sustentadas por longo tempo, colocadas em registros extremos, com dinâmica de alta intensidade, e acentuadas rítmica e metricamente,

tendem a possuir prioridade sobre as restantes que não possuem tais atributos (STRAUS, 2013, p. 144).

3.3 Sexteto Místico

O *Sexteto Místico* foi escrito para flauta, oboé, saxofone, violão, celesta e harpa e pode ser dividido internamente em três movimentos: *allegro non troppo*, *adagio*, *quasi allegro*, sem interrupções. Em linhas gerais, o compositor equilibra a formação instrumental dividindo as funções melódicas entre os instrumentos de sopros e as funções harmônicas entre os instrumentos predominantemente harmônicos, utilizando em poucos momentos o violão, a celesta e a harpa como instrumentos protagonistas.

3.3.1 Primeiro movimento: *allegro non troppo* – macro-análise

O primeiro movimento – *allegro non troppo* – está dividido em quatro seções que apresentam combinações de vários materiais, entre eles ostinatos, acordes por quartas, o idiomatismo violonístico, cromatismo, entre outros, segundo apresentando nos quadros a seguir (tabela 4):

SEÇÃO	COMPASSOS	MATERIAL
Seção 1	cc. 1 – 20	<ul style="list-style-type: none"> - Motivo 1 (flauta, oboé e saxofone); - Exploração harmônica/ melódica dos intervalos em cordas soltas do violão (violão, celesta, harpa) e desenvolvimento de harmonia em quartas (harpa); - Uso de pedais e ostinato (violão, celesta).
Seção 2	cc. 21 – 40	<ul style="list-style-type: none"> - Uso de escalas pentatônicas, escalas plagais; - Uso de pedais e ostinatos; - Maior evidência da formação de acordes por terças.
Seção 3	cc. 41 – 64	<ul style="list-style-type: none"> - Idiomatismo instrumental – violão; - Acordes e arpejos formados através da sobreposição de terças e quartas; tetracordes; - Escalas hexatônicas, - Uso de pedais e ostinatos;
Seção 4	cc. 65 – 89	<ul style="list-style-type: none"> - Ampliação da textura harmônica e melódica (acordes e escalas) - Uso de 5ª paralelas na harmonia e melodia;

Tabela 4 – Macro-análise do primeiro movimento, *Sexteto Místico*.

3.3.2 Primeiro movimento: *allegro non troppo* – média-análise

3.3.2.1 Seção 1 – compassos 1 a 20

- Material

A obra inicia em compasso 4/4 com a flauta apresentando um desenho rítmico e intervalar que irá caracterizar o motivo 1, seguido do oboé e do saxofone variando o mesmo motivo nos compassos 2 e 3, respectivamente (fig. 38). Em contraponto à linha melódica, a celesta, o violão e a harpa, respectivamente no compassos 1 a 3, preenchem a melodia com acordes na cabeça de cada compasso. Os três instrumentos tocam o mesmo acorde que é formado através da sobreposição de 4ª Justas e 3ª Maior. Observando com mais atenção a formação desse acorde, percebemos que na verdade o compositor utiliza o formato de notas encontrado quando tocado as cordas soltas do violão em sua afinação tradicional, sendo as notas Mi – Lá – Ré – Sol – Si – Mi, da sexta para a primeira corda (fig.38).

The musical score for measures 1-3 of Sexteto Místico features the following elements:

- FLÛTE:** Plays Motivo 1 (measures 1-3) and Motivo 1.1 (measure 2).
- HAUTOIS:** Plays Motivo 1.1 (measure 2).
- SAXOPHONE Alto mi b:** Plays Motivo 1.2 (measure 3).
- GUITARE:** Plays a harmonic (harm.) in measure 2.
- CÉLESTA:** Plays chords in measures 1, 2, and 3, labeled 'Afinação tradicional do violão'.
- HARPE:** Plays chords in measures 1, 2, and 3, labeled 'Afinação tradicional do violão'.

Fig. 38 – *Sexteto Místico: tutti*, motivo 1 e acordes sob a afinação do violão, cc. 1 – 3.

O uso dos intervallos formados pela afinação tradicional do violão – tanto os intervallos originais quanto a variação desenvolvida na sequência – passa a ser explorado pelo compositor durante toda a primeira seção, ganhando ênfase nos trechos em que aparecem pedais harmônicos e ostinatos, e também nos compassos onde a harmonia é preenchida por acordes e arpejos formados a partir dessa figuração (fig. 39).

The image shows a musical score for three instruments: Guitar (Guit.), Celesta (Cel.), and Harp (Hpe). The guitar part is labeled 'Pedal sobre a nota Mi' and consists of a continuous eighth-note pattern. The celesta and harp parts are labeled 'Ostinato a partir dos intervallos do violão' and consist of arpeggiated figures. The harp part is in the bass clef, while the guitar and celesta are in the treble clef. The score is divided into three measures, each with a repeat sign.

Fig. 39 – *Sexteto Místico*: violão, celesta e harpa - pedal e ostinato a partir da afinação do violão, cc. 18 – 20.

- Melodia

Para a construção da linha melódica, nota-se no motivo 1 a utilização de graus diatônicos, ascendente e descendente. Na figura 38 observamos o motivo apresentado pela flauta, seguido das suas variações apresentadas na voz do oboé e saxofone.

- Ritmo

Quanto ao aspecto rítmico, destacam-se o motivo básico 1 e suas variações. Há de observar também que nesta primeira seção o compositor insere trechos de

polirritmia⁴³, que irá gradativamente aumentar durante a obra, como observado na figura 40.

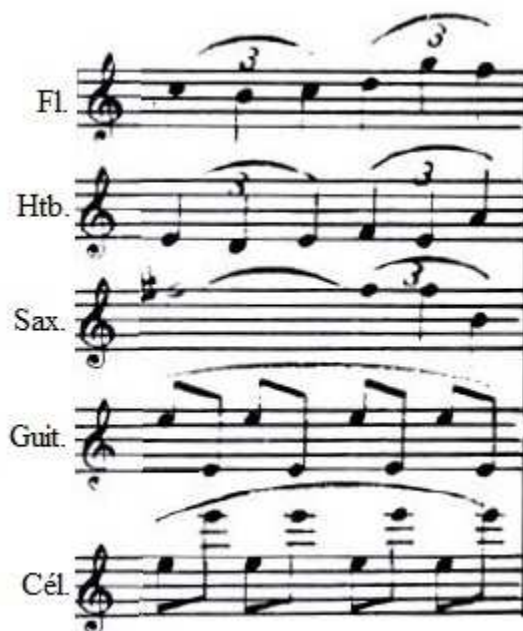


Fig. 40 – *Sexteto Místico*: flauta, oboé, saxofone, violão e celesta – polirritmia, c. 20.

- Harmonia

O material apresenta características próximas da tonalidade, porém nos primeiros compassos percebemos a centricidade sob a tríade Mi menor representado pelo direcionamento melódico do motivo 1 e enfatizado pelo acorde de Mi menor na 1ª inversão, formando pela tríade Sol-Si-Mi, advindo das cordas soltas do violão e tocado também pela harpa e pela celesta. Entre os compassos 5 a 8 o centro passa a ser a tríade Ré menor, aparecendo no mesmo molde anterior. Nos compassos seguintes, entre o 9 ao 16, o mesmo material harmônico dos primeiros compassos da obra volta a ser usado – sobreposição de notas baseado nas cordas soltas do violão – entretanto, o compositor demonstra explorar nas outras vozes o intervalo de 4ª Justa e 5ª Justa como material harmônico e melódico. É o que percebemos em especial entre os compassos 11 ao 16 sob as vozes da flauta, oboé e harpa. Na figura 41 visualizamos os intervalos formados.

⁴³ Uso simultâneo de duas ou mais estruturas rítmicas distintas.

The musical score consists of three staves: Fl. (Flute), Htb. (Horn), and Hpe (Harp). The Fl. staff has three measures with notes grouped by brackets labeled '4ª J'. The Htb. staff has three measures with notes grouped by brackets labeled '4ª J'. The Hpe staff has three measures. The right hand of the harp plays a sequence of arpeggios, with notes grouped by brackets labeled '4ª J' and '5ª J'. The left hand of the harp plays a sustained pedal point on the note Mi (E) in the bass register, indicated by a long horizontal line and a bracket labeled '4ª J'.

Fig. 41 – *Sexteto Místico*: flauta, oboé e harpa - uso de 4ª e 5ª Justas, cc. 11 – 13.

A partir do compasso 17 o violão e a celesta sustentam um pedal sobre a nota Mi oitavada até o compasso 20, final da sessão. Mesmo com o pedal, nenhum centro está bem determinado, pois nesse mesmo trecho a harpa realiza uma progressão harmônica em forma de arpejos, sobre o intervalo de 4ª justas, iniciando no baixo Ré até chegar ao baixo Lá (ex. 9).

Ex. 9 – Violão e Celesta: pedal sobre a nota Mi; Harpa: arpejos sobre 4ª Justas, cc. 17 – 20, *Sexteto Místico*.

3.3.2.2 Seção 2 – compassos 21 a 40

- Material

O material da seção 2 apresenta o uso de escalas diatônicas, cromatismo, e a harmonia flutua sobre outros centros tonais, agora com um uso maior de acordes formados a partir de terças. A seção inicia nos compassos 21 a 23 claramente sobre o centro tonal de Lá Maior, apresentando uma melodia nas vozes da flauta, oboé e saxofone⁴⁴, este último tocando apenas notas longas. O resultado polifônico desse trecho é uma progressão de tríades, sendo respectivamente as tríades de Dó# menor, Ré Maior e Mi maior (respectivamente o iii, IV e V graus). Já a voz do violão toca o acorde de Lá Maior no compasso 21, seguido do acorde de Sol Maior com 7ª Maior no compasso 22. No compasso 23, violão toca uma escala em tercinas descendentes, que indica uma escala sob o modo Mi mixolídio (fig. 42).

⁴⁴ Todos os exemplos apresentados no trabalho já consideram a voz do saxofone transposta para facilitar a análise. Já as figuras retiradas diretamente da grade do *Sexteto* carregam a voz original do saxofone, por tanto, necessitam ser transpostas uma terça menor ascendente.

Fig. 42 – *Sexteto Místico*: flauta, oboé, saxofone e violão – centro tonal de Lá Maior, cc. 21 – 23.

Um exemplo de pedal utilizado pelo compositor aparece no compasso 24, onde surge uma textura⁴⁵ mais densa da que encontrada anteriormente. O violão inicia um pedal sobre a nota Lá bemol, seguido de um pedal sobre o acorde de Si bemol menor, que vai do compasso 25 ao 33 (fig. 43).

Fig. 43 – *Sexteto Místico*: violão, pedal harmônico, cc. 24 – 26.

Na seção 2 o compositor utiliza também escalas pentatônicas. É o que aparece no compasso 33 na voz da flauta, onde a sequência de semicolcheias tocadas forma um grupo de cinco notas que são oitavadas como condução melódica para a próxima frase (fig. 44).

⁴⁵ Apresentaremos mais detalhes sobre a textura no item que trata da harmonia.



Fig. 44 – *Sexteto Místico*: flauta, c. 33 - 35.

- Melodia

Nesta seção, no que diz respeito à melodia, destacamos a variação do motivo 1 nos compassos 35 ao 39 na voz da flauta, oboé e saxofone. A melodia tocada pelos três instrumentos de sopro entre os compassos 25 ao 32 é dividida em duas frases de quatro compassos cada uma. Nota-se que na primeira frase o compositor desenha uma melodia diatônica em sentido descendente na voz da flauta, mas ao inserir a oitava no começo de cada frase ele quebra a sensação de que a melodia está caminhando através de graus conjuntos. Na segunda frase os intervalos diatônicos são substituídos por intervalos de 5ª Justa e 6ª Maior.

- Harmonia

Apesar do início desta seção estar sobre o centro tonal de Lá Maior – evidenciado pelo acorde inicial do violão, sustentado pela progressão dos acordes dos instrumentos de sopro, respectivamente os graus iii, IV e V; e finalizando com uma escala sob o modo Mi Mixolídio – o mesmo é logo dissipado no compasso 24.

A harpa toca um acorde de Fá menor com 7ª menor seguido da celesta tocando o acorde de Fá menor no compasso 24. Uma nova melodia é iniciada pela celesta no compasso 25 ao 30, que é dobrada em alguns trechos pela harpa (fig. 45). Ao mesmo tempo, a partir do compasso 24 ao 32, a flauta, oboé e saxofone seguem tocando uma linha melódica ritmicamente idêntica mas com diferenças intervalares, formando novamente acordes em tríades (figura 45). Mesmo acompanhado por um pedal na voz do violão sobre o acorde de Si bemol menor, um centro ao redor de uma nota ou de uma tonalidade não fica clara.

Nos compassos 38 e 39, a flauta toca arpejos sobre o centro tonal de Si bemol menor. Esse centro é reforçado pelas semínimas tocadas pela harpa (fig. 46).



Fig. 46 – *Sexteto Místico*: flauta e harpa, centro tonal de Si bemol menor, cc. 38 – 39. Outros instrumentos foram suprimidos.

3.3.2.3 Seção 3 – compassos 41 a 64

- Material

Além do uso dos recursos já apresentados anteriormente, como o uso de pedais e ostinatos, a formação de acordes em quartas e terças, aparecem os primeiros tetracordes – ainda isolados – onde podemos ver sendo arpejados na voz do saxofone, compasso 54 (fig. 47 e ex. 11).

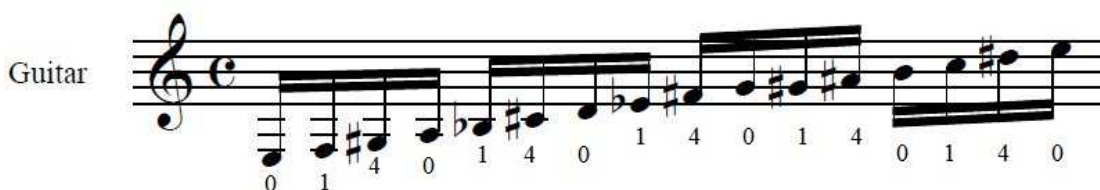


Fig. 47 - *Sexteto Místico*: saxofone, c. 53 – 54.



Ex. 11 – Tetracorde arpejado pelo saxofone, c. 54, *Sexteto Místico*.

Outro recurso usado durante a obra e já observado na Seção 1 é o uso do idiomatismo violonístico. Na seção 3, o compositor retorna a utilizar a formação de acordes por 4ª Justas, e principalmente o uso do paralelismo sob uma determinada digitação da mão esquerda do violão. No compasso 56, desenvolve-se uma escala ascendente que é desenhada sobre a digitação 0-1-4, onde “0” refere-se à corda solta, “1” ao dedo indicador e também a primeira casa do braço do violão, e “4” ao dedo anular e também a quarta casa do braço do violão (ex. 12).



Ex. 12 – Escala sobre digitação fixa, paralelismo - *Sexteto Místico*, violão, c. 56.

Em seguida, do compasso 59 ao 62 o compositor continua explorando as possibilidades tímbricas que o violão oferece e insere harmônicos tocados simultaneamente em forma de arpejos, evidenciando novamente a utilização de notas a partir da afinação tradicional do violão e do idiomatismo (fig. 48).



Fig. 48 – *Sexteto Místico*: violão - harmônicos, c. 59.

- Harmonia

A seção se inicia no compasso 41 com um pedal sobre o acorde de Dó Maior na voz do violão. Esse pedal é mantido até o compasso 46 (fig. 49-a), e no compasso seguinte passa para o acorde de Fá Maior com 7ª Maior (na primeira inversão) que segue até o compasso 52 (fig. 49-b), e no compasso 53 ao 55 o compositor insere dois acordes sobrepostos formados por terças, finalizando o trecho em pedal (fig. 49-c).

a. cc. 45 – 46.



b. cc. 49 – 50.



c. cc. 53 – 54.



Fig. 49 – *Sexteto Místico*: violão, pedais sobre acordes.

É interessante notar no trecho acima que, acompanhando o violão, a celesta também toca um pedal sobre a nota Mi oitavada, do compasso 41 ao 46, reforçando o acorde do violão. No compasso 47, a textura rítmica é ampliada sobre apenas um acorde, onde a celesta e a harpa acompanham o violão tocando o acorde de Fá Maior com 7ª Maior, entretanto, a celesta toca o acorde na posição fundamental, e a harpa alterna compassos tocando a nota fá, em forma de pedal, e o acorde arpejado. Esse trecho segue acompanhando o violão até o compasso 52 (fig. 50).

Fig. 50 – *Sexteto Místico*: violão, celesta e harpa – acorde de Fá Maior com 7ª Maior, cc. 49 – 50.

Em contraponto aos pedais e ostinatos harmônicos nas vozes do violão, da celesta e da harpa, o compositor insere na voz da flauta, no compasso 42 ao 45, uma escala hexatônica que é oitava e que preenche todo o espaço melódico do trecho (fig. 51).





Fig. 52 – *Sexteto Místico*: flauta, arpejos sobre intervalos de 4ª J, cc. 58 – 59.



Fig. 53 – *Sexteto Místico*: harpa, arpejos sobre intervalos de 4ª J, c. 64.

- Ritmo

Destaca-se nesta seção a alternância constante de fórmulas de compasso. A seção se inicia (c. 41) sob o a fórmula de compasso 3/4, alternando no compasso seguinte (c. 42) para 4/4, e retornando para 3/4 no compasso seguinte (c. 43), seguindo alternando as duas fórmulas até o compasso 57. No compasso 58 o compositor insere a fórmula de 2/4 e no compasso 59 retorna a fórmula 4/4, seguindo assim até o final da seção. Abaixo, colocamos a alternância de compassos (tabela 5).

Compasso(s)	41	42	43	44	45	46	47	48	49
Fórmula	3/4	4/4	3/4	4/4	3/4	4/4	3/4	4/4	3/4

50	51	52	53	54	55	56	57	58	59 - 64
4/4	3/4	4/4	3/4	4/4	3/4	4/4	3/4	2/4	4/4

Tabela 5: *Sexteto Místico*, Alternância das fórmulas de compasso, cc. 41 – 59.

3.3.2.4 Seção 4 – compassos 65 a 89

- Material

A seção 4 destaca-se por criar uma textura similar a seção 3, onde o desenvolvimento melódico é feito pelos instrumentos de sopro e a sustentação harmônica fica a cargo do violão, celesta e harpa. A seção 4 começa sob a fórmula de compasso 9/8, e sob a indicação *più mosso*, desenvolvendo inicialmente – do compasso 65 ao 75 – três camadas texturais sendo elas: a melodia tocada em uníssono pela flauta e pelo oboé; as notas longas tocadas pelo saxofone; e os acordes tocados em forma de cânone pelo violão, harpa e celesta (fig. 54).

The image shows a musical score for measures 65 to 67 of the Sexteto Místico. The tempo is marked *più mosso*. The score is written for six instruments: Flute (Fl.), Oboe (Htb.), Saxophone (Sax.), Guitar (Guit.), Celesta (Cél.), and Harp (Hpe). The time signature is 9/8. The Flute and Oboe parts play a melodic line in unison, marked with a '2' indicating a second ending. The Saxophone part plays long notes. The Guitar, Celesta, and Harp parts play chords in a canon-like texture. The score is divided into three measures, with measure 67 ending with a repeat sign and a '2' indicating a second ending.

Fig. 54 – Sexteto Místico: tutti, cc. 65 – 67.

Outro recurso interessante utilizando nesta seção é o uso de 5ª justas paralelas. Nos compassos 79 e 80 o compositor insere uma linha melódica na voz

da flauta que é acompanhada ritmicamente pelo oboé, separado pelo intervalo de 5ª justa. Como a melodia é desenvolvida através de intervalos diatônicos, forma-se uma sequência de 5ª justas paralelas entre as vozes. A harpa, devido a sua característica polifônica, acompanha esse trecho oitavando simultaneamente as vozes da flauta e do oboé (fig. 55).

The image shows a musical score for three instruments: Flute (Fl.), Horn (Htb.), and Harp (Hpc.). The Flute and Horn parts are written in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. They are marked with a forte (f) dynamic and are connected by a slur, indicating a melodic line. The Harp part is written in bass clef with the same key signature and time signature, also marked with a forte (f) dynamic and connected by a slur, indicating a polyphonic accompaniment. The score is labeled '5ª Justas paralelas'.

Fig. 55 – *Sexteto Místico*: flauta, oboé e harpa – 5ª justas paralelas, cc. 79 – 81.

- Harmonia

A harmonia dos compassos 65 a 75 é iniciada sobre o acorde de Si bemol Maior e progride até o compasso 72 sob um cromatismo harmônico em sentido descendente. A partir do compasso 73 o cromatismo cessa, mas os acordes seguem até o compasso 75.

A textura desenvolvida no início da seção apresenta, além dos acordes tocados pelo violão, harpa e celesta, uma melodia que flutua sobre o centro tonal de Ré bemol maior (e Si bemol menor, sua relativa), ficando esse centro em evidência apenas nos compassos 76 ao 78, na escala tocada pela flauta, o oboé e o saxofone (fig. 56). No compasso 81 o violão também toca uma escala que indica tal centro tonal.

3.3.3 Segundo movimento: *adagio* – macro-análise

O segundo movimento – *adagio* – está composto de uma única seção que apresenta combinações do material temático, o motivo 2, e o contraponto ininterrupto com um ostinato. O quadro a seguir resume o material utilizado durante o movimento (tabela 6):

SEÇÃO	COMPASSOS	MATERIAL
Seção 5	cc. 90 – 115	- Motivo 2 (oboé); - Uso de ostinato (harpa, violão e saxofone).

Tabela 6 – Macro-análise do segundo movimento, *Sexteto Místico*.

3.3.4 Segundo movimento: *adagio* – média-análise

3.3.4.1 Seção 5 – compassos 90 a 115

- Material

O segundo movimento – *adagio* – se inicia sobre a fórmula de compasso 4/4 e é construído predominantemente sobre o motivo 2 apresentado pelo oboé no compasso 90, e acompanhado pelo ostinato da harpa, que seguirá ininterruptamente até o final da seção, alternando entre o violão, a celesta e o saxofone (fig. 57).

The image shows a musical score for a sextet, labeled "Adagio" and "tutti". The score includes staves for Flute (Fl.), Horn (Hrb.), Saxophone (Sax.), Guitar (Guit.), Cello (Cél.), and Harp (Hpc.). The key signature is one flat (B-flat major or D minor) and the time signature is 4/4. The tempo is marked "Adagio". The dynamics are marked "p" (piano) for the woodwinds and "mf" (mezzo-forte) for the oboe's Motivo 2. The Harp part features an "Ostinato" (repeating pattern) marked "p".

Motivo 2 is a melodic phrase in the oboe, starting on a whole note and followed by a triplet of eighth notes. The **Ostinato** in the harp is a repeating pattern of eighth notes in the right hand and a corresponding pattern in the left hand.

Fig. 57 – *Sexteto Místico*: *tutti*, motivo 2 na voz do oboé e ostinato na voz da harpa, c. 90.

- Harmonia

A harmonia é construída em sua quase totalidade sobre o ostinato que acompanha a melodia por todo o movimento. Apenas nos compassos finais, 112 ao 115, que coincidem com o retorno do motivo 2 – citação literal da melodia dos quatro primeiros compassos, como uma coda – o compositor insere quatro acordes na voz da celesta, sendo os dois primeiros formados por sobreposição de 4ª Justas e os dois últimos um acorde de Sol Maior e Sol bemol Maior, respectivamente (fig. 58).

Cél.

mf

4ª Justas sobrepostas

Sol Maior Sol b Maior

4ª Justas sobrepostas

Fig. 58 – *Sexteto Místico*: celesta, acordes nos cc. 112 – 113.

- Melodia e Ritmo

Para a construção do motivo 2 o compositor explora em especial o aspecto rítmico – quiálteras – como fator de identidade para caracterizar o novo motivo (fig. 57). O motivo 2 é variado por todo o trecho, e além do motivo 2 variado – e do ostinato sobre semicolcheias, citado anteriormente – aparece em alguns trechos escalas em tercinas, quintinas e sextinas, gerando breves trechos de polirritmia (fig. 59).

Fl.

Htb.

Hpe

3

6

6

Fig. 59 – *Sexteto Místico*: flauta, oboé e harpa: trechos em polirritmia, cc. 108 – 110.

3.3.5 Terceiro movimento: *quasi allegro* – macro-análise

SEÇÃO	COMPASSOS	MATERIAL
Seção 6	cc. 116 – 177	- Motivo 1 – variações. - Pedais (violão, celesta e harpa) - Cromatismo (flauta, saxofone)
Seção 7	cc. 178 – 203	- Escalas - Exploração da textura harmônica

Tabela 7 - Macro-análise do terceiro movimento, *Sexteto Místico*.

3.3.6 Terceiro movimento: *quasi allegro* – média-análise

3.3.6.1 Seção 6 – compassos 116 a 177

- Material

O terceiro movimento – *quasi allegro* – inicia sobre a fórmula de compasso 2/4 e assim segue até o fim, sem alterações. É interessante notar nesta seção como o compositor elabora uma textura equilibrada e que se desenvolve basicamente sobre três materiais: 1. arpejos e escalas diatônicas ou cromáticas, invariavelmente sobre semi-colcheias; 2. pedal sobre colcheias, com intervalos alternados; 3. Pedais com notas longas, essencialmente sobre semínimas pontuadas e intervalos fixos (fig. 60).

Fig. 60 – *Sexteto Místico* – *tutti*, textura, cc. 122 – 129.

3.4 Intertextualidade no *Sexteto Místico*

O *Sexteto Místico* é uma obra datada de 1917, escrita para flauta, oboé, saxofone, violão, celesta e harpa. Algumas referências intertextuais podem ser localizadas no *Sexteto Místico*, com o auxílio de uma análise formal (Apêndice), que facilita o entendimento sobre alguns dos seus processos composicionais.

Manoel Aranha Corrêa do Lago em seu livro *O Círculo Veloso-Guerra e Darius Milhaud no Brasil* (2010) apresenta – além dos ricos comentários sobre o modernismo, das relações sociais na capital brasileira do início do século XX, e da influência de Milhaud e do grupo Veloso-Guerra nos círculos intelectuais e culturais – uma lista de obras que foram tocadas no Brasil pela primeira vez essencialmente de compositores do círculo musical moderno da Europa. Observa-se que os nomes que mais figuram são de Ravel, Debussy e Bartók que tiveram suas obras tocadas pela primeira vez nas salas de concerto nesse período. Provavelmente desses nomes, um dos que mais marcou Villa-Lobos em seus anos iniciais é o de Debussy. Entretanto, a linguagem híbrida de Villa-Lobos nunca o limitou a uma influência específica. Como comenta Travassos,

A influência de Debussy sobre a produção de Villa-Lobos nos anos 10 é reconhecida por musicólogos, que destacam também sua permeabilidade e elementos da música popular carioca, independentemente de qualquer preocupação explícita, nessa época, com a racionalização dos procedimentos a partir de um credo artístico nacionalista. (...). Não era, contudo, um teórico preocupado com a elaboração de uma doutrina, e seus biógrafos observaram que, nele, a criação dos mundos sonoros parece anteceder a elaboração dos meios técnicos (TRAVASSOS, 2000, pp. 29 – 30).

Segundo Ferraz (2009 apud SALLES, 2009, p. 11), nessa mesma época Villa-Lobos conhecia muito bem a obra de Igor Stravinsky, “tendo mesmo realizado uma cópia de sua *Pribaoutki*, ainda na década de 1910”⁴⁶. *Pribaoutki* foi escrito em 1914 e sua instrumentação é canto, flauta, oboé, clarineta, fagote e quarteto de cordas, composta de quatro pequenos movimentos. Apesar de não haver maiores

⁴⁶ A cópia em questão se encontra no acervo Vera Janacopoulos, na Biblioteca da Unirio (CORRÊA DO LAGO, 2010, p. 84). Travassos (2000, p. 33) afirma que a cópia manuscrita dos *Pribaoutki*, de Stravinsky, do punho de Villa-Lobos, está datada de 1920. Apesar das diferenças de data do manuscrito entre Travassos e Ferraz, não descartamos a originalidade de Villa-Lobos e nem as possíveis relações estabelecidas nesse período com essa ou outras obras.

informações no texto citado, sabemos que Villa-Lobos conheceu a música de Stravinsky ainda no Brasil por meio de outros músicos e compositores. Um nome importante que travou contato com Villa-Lobos e que pode ter contribuído para que o mesmo conhecesse outras obras é Darius Milhaud.

Se não é demonstrável que a tomada de conhecimento da música de Stravinsky, por parte de Villa-Lobos, tenha se dado desde 1918, por meio de Milhaud e do grupo Veloso-Guerra, é comprovado que em 1920, Villa-Lobos teve a oportunidade de se familiarizar com o seu repertório (que incluía, além de Debussy e Ravel, obras recentes de Falla, Stravinsky e Prokofiev), a ponto de ter realizado para ela uma cópia manuscrita dos *Pribaoutki* de Stravinsky (...) (CORRÊA DO LAGO, 2010, p. 82).

Milhaud esteve no Brasil entre 1917 e 1919, e dentre os vários contatos estabelecidos no Rio de Janeiro, um deles foi Villa-Lobos. Segundo Travassos:

As obras de Villa-Lobos que figuravam como seleção da produção moderna no Brasil aproximava-se, em muitos aspectos, do impressionismo, que, à mesma época, era combatido em Paris pelos modernistas do chamado Grupo dos Seis. Sob a égide do manifesto anti-wagneriano *Le coq et l'arlequin*, de Jean Cocteau, o grupo defendeu a simplicidade e a inspiração nas práticas populares do circo e da feira. Darius Milhaud (1892 – 1977), um dos componentes do grupo, viveu entre 1917 e 1918 no Rio de Janeiro e fez de Gallet e Villa-Lobos seus companheiros nos passeios musicais pela cidade (TRAVASSOS, 2000, p. 26).

É provável que parte do contato que Villa-Lobos teve com a música que estava sendo feita na França naquele mesmo período fosse resultado do convívio que o Villa-Lobos teve com outros compositores e com músicos que conheciam e divulgavam esse repertório. Essa rede de informações pode nos indicar a ocorrência da intertextualidade em suas obras desse mesmo período.

Segundo Lacerda (1998, p. 241), em *Pribaoutki* “é importante observar a predominância de formações que indicam uma concepção harmônica marcadamente cromática” (fig. 61). Neste período pós-*Sagração*, Stravinsky buscava uma inovação dos elementos que desenvolvia em suas obras até então. Assim, “instrumentação e orquestração representam expressivamente em *Pribaoutki* indícios de busca e mudanças estilísticas nos termos de um acirramento ainda mais da linguagem” (idem, p. 245). No *Sexteto Místico*, em especial no terceiro movimento, Villa-Lobos apresenta uma construção vertical a partir de material cromático (fig. 62), alternado com escalas e intervalos de terça.

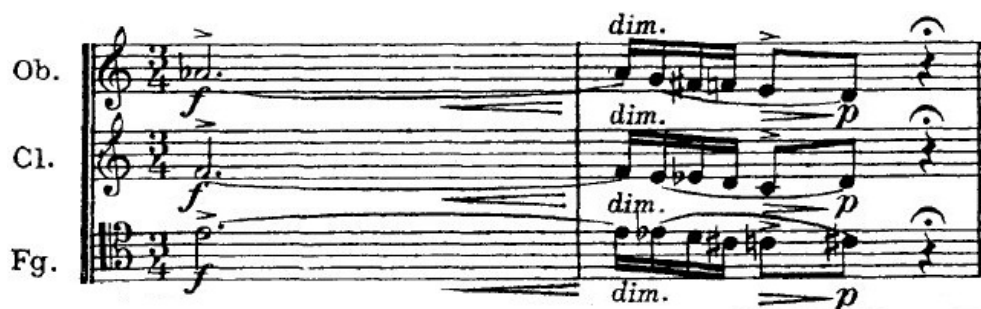


Fig. 61 – *The Colonel, Pribaoutki* de Stravinsky: oboé, clarinete e fagote, cc. 33-34.



Fig. 62 – *Sexteto Místico*: Construção vertical a partir de material cromático, cc. 161-164.

O violão, peça importante em toda a trajetória de Villa-Lobos, parece ter influenciado o compositor sobre alguns procedimentos utilizados. Destacamos a exploração do idiomatismo instrumental e do uso frequente dos intervalos resultantes da afinação tradicional do instrumento. O tratamento dado ao intervalo de 4ª justa apresentar-se-á de forma importante no *Sexteto*. Villa-Lobos passa a utilizar como material harmônico e melódico o formato da afinação tradicional do violão, que é organizada sobre intervalos de 4ª justas, sendo quebrado apenas pelo intervalo de 3ª Maior entre a segunda e terceira cordas. Os exemplos abaixo mostram o tratamento intervalar de 4ª e 3ª dado por Villa-Lobos no *Sexteto* no desenvolvimento melódico da flauta e do oboé, e harmônico da harpa (ex. 12), utilizando também o material gerado pela disposição dos intervalos da afinação do violão como material melódico-harmônico (fig. 63).

Flute

Oboe

Harpe

4ª J

4ª J

4ªs J

4ªs J

Acordes em 4ª e 5ª Justas

Ex. 12 – *Sexteto Místico*: intervalos de quartas, terças e quintas como material melódico e harmônico no *Sexteto*, cc. 11-13. Outras vozes foram suprimidas.

Pedal sobre a nota Mi

Guit.

Cl.

Ostinato a partir dos intervalos do violão

Hpe

Fig. 63 – *Sexteto Místico*: Uso da afinação do violão como pedal e ostinato, cc. 4-6.

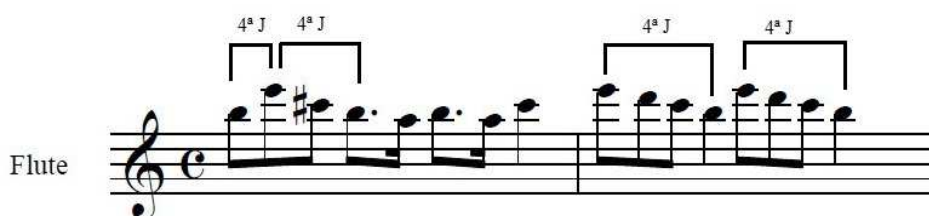
Essa mesma característica do uso de 4ª e 5ª justas como material melódico-harmônico encontrada no *Sexteto* é também desenvolvido por Stravinsky em *Pribaoutki* no terceiro movimento (*The Colonel*) na voz da clarineta e no ostinato do

violino, gerando diferentes materiais adicionados ao tecido textural da obra (fig. 64), sendo apenas quebrado pelo intervalo de terça menor (Fá – Ré, clarineta em Sib – instrumentos transposto).



Fig. 64 - *The Colonel, Pribaoutki* de Stravinsky: uso do intervalo de 4ª justa como material melódico e harmônico, cc. 1-4. Outros instrumentos foram suprimidos.

Outro fator que endossa essas relações são as obras de Darius Milhaud escritas entre as décadas de 1910 e 1920, ressaltando-se as cinco *Sinfonias de Câmara* que possuem formações híbridas e são escritas em três movimentos. Na primeira *Sinfonia de Câmara* de Milhaud (1917) para flauta piccolo, flauta, clarinete, oboé, harpa e quarteto de cordas, o compositor constrói a melodia do primeiro movimento sobre o intervalo de 4ª justa (ex. 13).



Ex. 13 – Primeira *Sinfonia de Câmara* de Milhaud, primeiro movimento: uso do intervalo de 4ª justa na construção melódica, flauta, cc. 2-3.

Outra característica encontrada entre a quarta *Sinfonia de Câmara* (1921) para orquestra de cordas de Milhaud e o *Sexteto* é a proximidade apresentado entre um dos motivos rítmicos do *Sexteto* (ex. 14) e um dos motivos rítmicos da *Sinfonia* (ex. 15), onde no *Sexteto* o motivo aparece espelhado.



Ex.14 – *Sexteto Místico*: motivo rítmico-melódico do *Sexteto*, flauta, cc. 1-2.

Ex. 15 – Primeira *Sinfonia de Câmara* de Milhaud: motivo rítmico-melódico da quarta *Sinfonia de Câmara* de Milhaud, cc. 1-3.

Esta possível alusão ou mesmo uma reminiscência de elementos encontrados na obra de Milhaud, bem como o uso de cromatismo, característica da linguagem moderna apresentada na análise de Lacerda em *Pribaoutki*, passa a ser reforçada pela hipótese do *Sexteto Místico* não estar concluído no ano datado no catálogo, de 1917, mas talvez alguns anos mais tarde, como sugerido por Amorin (2009, p. 29).

O violonista e pesquisador Humberto Amorin (2009) em seu livro sobre a obra para violão de Heitor Villa-Lobos, tece comentários relevantes a respeito da datação do *Sexteto Místico*, onde ao consultar os manuscritos existentes da obra e a posterior comparação com o editado, notou que “ambos continham, além de datas conflitivas, discrepância de conteúdo, se comparados à versão publicada, em 1957, pela editora Max-Eschig” (AMORIN, 2009, p. 28). Amorin levanta diversas questões sobre a legítima data do *Sexteto Místico*, localizando um manuscrito de 1917 e outro incompleto de 1921, ambos com diferenças quando comparado à versão editada. Tudo isso suscitou a possibilidade de que em 1917 a obra ainda não estivesse finalizada, sendo esta possivelmente apenas a data da concepção da obra. Distante das questões sobre a comparação de manuscritos que para tal, demanda um

trabalho especial, destacamos a hipótese de a obra ter sido apenas concebida em 1917 e posteriormente finalizada. Essa hipótese também é sustentada ao constatar que outras obras deste mesmo período possuem igualmente evidências de que foram finalizadas anos mais tarde. Salles em sua análise dos bailados *Amazonas* e *Uirapuru*, ambas também datadas de 1917, comenta que,

Apesar de constarem oficialmente no catálogo de obras de Villa-Lobos como datados de 1917, os dois poemas sinfônicos curiosamente só foram estreados mais de dez anos depois. Acredita-se que ambos tenham sido reescritos em Paris, quando ganharam seus títulos definitivos (SALLES, 2009, p. 25).

Essa tese aumenta quando examinamos o manuscrito do *Sexteto Místico* datado de 1921 e percebemos diferenças relevantes quando comparada com a edição publicada (fig. 65). Infelizmente, desse documento restou apenas a primeira página⁴⁷. No manuscrito de 1921, observamos diferenças no andamento inicial (6/4), na indicação expressiva *Vagaroso*, com a seguinte instrumentação: vozes masculinas, saxofone, celesta, cítara de arco, violão e harpa. Acrescenta-se a isso a dedicatória da peça, onde consta anotado “a Graça Aranha”.

⁴⁷ Documento encontra-se no Museu Villa-Lobos e foi gentilmente cedido para esta pesquisa pelo violonista Humberto Amorin.



Fig. 65 – *Sexteto Místico*: manuscrito de 1921. Fonte: Museu Villa-Lobos.

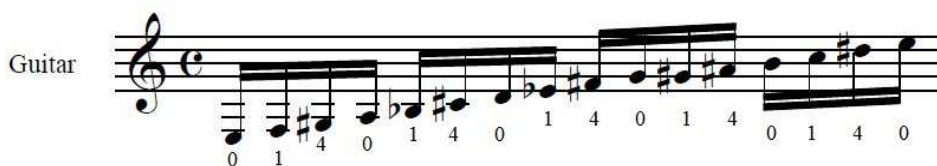
Assim, a possibilidade de que o *Sexteto Místico* tenha sido reescrito neste período e ganhado novas ideias, como já sugerido por Amorin, ganha um reforço maior. O manuscrito de 1921 nos indica ainda que talvez Villa-Lobos tenha incluído inicialmente o *Sexteto* no repertório de composições que seriam tocadas na Semana de Arte Moderna de 1922 (AMORIN, 2009, p. 29), mas que possivelmente a obra não se encontrava finalizada até essa data.

Se levarmos em consideração que a edição publicada pela Max Eschig é de 1957, não podemos descartar que antes de sua publicação a obra tenha naturalmente passado por revisões do próprio compositor e dessa forma ter sofrido alterações. Assim sendo, podemos presumir que durante este período, certas obras como o *Sexteto Místico*, passaram por processos de revisão, ampliação, reflexão; um processo intertextual onde encontramos textos dentro de outro texto, novos

textos, e que se assemelha muito à intertextualidade nomeada por López Cano de adaptação, sejam as acumulativas ou as corretivas-substitutivas. Todas essas qualidades e traços da obra de Villa-Lobos a partir dos anos 1920, que representam um progressivo e irreversível amadurecimento, mostram a “originalidade intrínseca de sua técnica composicional” na qual “Villa-Lobos sentiu-se livre para realizar experimentações de linguagem que geraram sentidos originais, com características híbridas e que apontaram direções alternativas para a música do século vinte” (COELHO DE SOUZA, 2010, p. 152).

O uso de simetrias⁴⁸ na obra de Villa-Lobos, já investigado por Salles (2009), mostra que esse traço do compositor também aparece no *Sexteto*. A simetria a partir da digitação instrumental é explorada pelo compositor em boa parte de sua obra para violão, tornando-se uma característica idiomática nessas obras e que causou uma ruptura na concepção composicional para o instrumento, visto que hoje, a obra de Villa-Lobos para violão é reconhecida mundialmente. No *Sexteto* o uso desse recurso também é aproveitado pelo compositor na voz do violão, alternando uma sequência melódica simétrica a partir da digitação no violão (mão esquerda) sobre as cordas e as casas, realizando respectivamente a ordenação de uma corda solta, seguido pelo dedo um (na primeira casa) e dedo quatro (na quarta casa), descendo consecutivamente para a próxima corda até passar por todas as cordas. Esse desenho pode ser entendido objetivamente no exemplo a seguir (ex. 16), que mostra a linha melódica e traça o contorno simétrico. A simetria translacional realizada sobre a digitação do violão pode ser interpretada como uma forma de citação das mesmas digitações simétricas que o compositor experimenta em suas primeiras obras, como a *Mazurca-Choro* (1908) (fig. 66) da *Suíte Popular Brasileira*, e que serão profundamente explorados em seus *Doze Estudos* (1928) para violão (fig. 67). As simetrias sobre a digitação violonística podem ser também localizadas em obras de compositores clássicos, com os quais Villa-Lobos teve contato ainda jovem, como Carulli, Aguado, Sor e Carcassi (AMORIN, 2009, p. 50), nos levando a acreditar que a simetria é também uma estilização dos primeiros aprendizados formais que o compositor teve através dos tratados violonísticos.

⁴⁸ Salles (2009, p. 42) apresenta diversos tipos de simetrias encontradas na obra de Villa-Lobos, como a simetria translacional, rotacional e bilateral. Apresentaremos neste trabalho apenas a simetria translacional, na qual uma figura é repetida por um deslocamento espacial ao longo de uma mesma linha sem sofrer alterações em sua característica (idem, 2009, p. 43).



Ex. 16 – *Sexteto Místico*: uso da idiomática violonística, c. 54. Os números refere-se a digitação da mão esquerda, sendo 0 – corda solta, 1 – indicador e 4 – anular.



Fig. 66 – *Mazurca-Choro* da *Suíte Popular Brasileira* de Villa-Lobos: simetria sobre a digitação da mão esquerda, cc. 54-57.



Fig. 67 – *Estudo nº 12* para violão de Villa-Lobos: simetria sobre a digitação da mão esquerda, cc. 1-2.

Nesse mesmo sentido, destacamos que a simetria translacional no uso e variação dos intervalos retirados da afinação do violão em outros instrumentos, comentado anteriormente, pode ser interpretado como uma forma de citação ao elemento intervalar retirado da afinação tradicional do instrumento e uma alusão a idiomática violonística. Na figura 68, podemos observar na voz da harpa as sequências com o mesmo número de notas tocadas pelo violão (seis), mas utilizando apenas o intervalo de 4ª justa.



Fig. 68 – *Sexteto Místico*: simetria na voz da harpa, a partir dos intervalos da afinação tradicional do violão, cc. 4-6

4. Conclusões

Percorremos o caminho que vai da intertextualidade no texto até as possíveis relações de intertextualidade que podemos estabelecer em objetos verbais e não-verbais, e assim, percebemos que a intertextualidade em evidência ocorre na comparação entre os textos, onde são revelados as citações, alusões ou estilizações.

Entretanto, como podemos estabelecer os outros níveis de intertextualidade, que figuram no espectro do discurso e da ideologia que determinadas obras podem carregar? Nesse sentido, sabemos que a primeira e segunda fase da vida de Villa-Lobos são rodeadas pelos estímulos do modernismo europeu e que simbolicamente irá culminar na Semana de Arte Moderna de 1922. Especialmente neste cenário, podemos imaginar a carga intelectual de informações e exigências sob a responsabilidade da classe artística-cultural – mesmo que partindo de um pequeno grupo de intelectuais e críticos – para que o projeto do modernismo fosse alcançado, tendo inclusive, determinado parcialmente os caminhos e direcionamentos da produção artística daquele momento, visto que todo aquele aparato artístico era ao mesmo tempo a tradução de uma arte moderna e legitimamente nacional. Por tanto se fazia necessário que a crítica local também acompanhasse o movimento e assumisse o papel dianteiro do discurso modernista e nacional para que os resultados fossem de acordo com as aspirações pretendidas. Cabe frisar aqui que a busca por uma música moderna e que tivesse ao mesmo tempo as raízes nacionais já era impressa nas obras de antecessores da geração de Villa-Lobos, como é o caso de Nepomuceno. Segundo Egg:

No Brasil este meio musical moderno não começou a se formar na década de 1920, a partir do movimento modernista. Ele tem toda uma história anterior que não pode ser desprezada. Mas conviveu com as limitações de um sistema cultural que circulava apenas por uma elite reduzida, centrada, sobretudo, no Rio de Janeiro, então capital do país. As transformações iniciadas nos anos 1920, sintetizadas no projeto cultural dos modernistas, pretendiam levar a uma ampliação do alcance político, econômico e cultural para as camadas mais amplas da população, onde a nação passava a se identificar não mais àquela elite reduzida e seus divertimentos fechados, mas às possibilidades de uma circulação mais ampla de bens e de cultura que forjassem uma nova identidade nacional. No caso da música, era preciso encontrar formas de construir significados musicais para camadas mais amplas da população local, que ao mesmo tempo pudessem ser reconhecidas por outras nações, inserindo o país como parte de uma

comunidade internacional que se erigia como “civilização culta” sem se diluir na mera cópia dos padrões culturais importados dos grandes centros europeus (EGG, 2010, p. 2).

Percebemos assim, que se trata da construção de um projeto cultural onde a música pudesse ser reconhecida como parte da expressão cultural da nação e de sua identificação como tal. E justamente por estar em constante construção que os passos dados por outros compositores não foram reconhecidos como parte legítima do processo, mas como um pequeno esforço de pouca relevância. Mas porque esses compositores eram os precursores e não parte do projeto modernista, como pergunta Pereira (2007). O próprio responde que,

(...) se a nação brasileira era um projeto em construção, então a música brasileira também não podia ser algo acabado. Acreditavam os modernistas de 22 que o Brasil estava sendo redescoberto, ou melhor, criado a partir deles e que portanto o que existira antes servira no máximo como semente, aguardando o tempo. Reduzido, o papel de Nepomuceno e de sua geração foi aos poucos esquecido, restando a impressão de uma ruptura heroica a cargo dos modernistas. Desmistificando essa ruptura, vale dizer que eles não deixaram de beber nas fontes abertas pelas gerações anteriores (PEREIRA, 2007, p. 22).

Portanto, “para uma nação em construção, uma música em construção. Suponho que se deva a isso o fato de Nepomuceno ser rotulado como ‘precursor’ de algo em construção e não como o legítimo representante de uma música que já existia” (PEREIRA, 2007, p. 28).

Nesse ponto reflexivo, vale notar a rede de diálogos e conflitos que os personagens desse período geraram. Como Pereira anota, a ruptura realizada não deixava de ser apenas um marco simbólico para o modernismo – e na sua visão, um tanto quanto arbitrário – mas como toda mudança, inclusive essa, não ocorre de um grau zero ou sem nenhum ponto de partida; é evidente que os artistas e compositores dito modernistas “não deixaram de beber nas fontes abertas pelas gerações anteriores” (idem, p. 22) e possuíam o acúmulo de outras gerações para continuar o projeto modernista. É nessa situação delicada que se constata as evidentes tramas intertextuais que unem os elos da imbrincada rede social e cultural que essas figuras estão envolvidas, interferindo assim em diferentes graus no processo criativo de cada um.

Por um lado, sendo obrigados, para a própria credibilidade do movimento que defendiam, a se mostrarem independentes e originais, a negarem o vínculo com as correntes novas da Europa tão atacadas e satirizadas pela imprensa conservadora; por outro, evidentemente servindo-se das propostas técnicas e estéticas dessas mesmas correntes (REZENDE, 2006, p. 28).

Assim, confirma-se a tese de que a intertextualidade é onipresente e inevitável⁴⁹, e que os diálogos e relações sociais não deixaram de influenciar na produção subsequente de outros compositores (COELHO DE SOUZA, 2009, pp. 53-54). Dessa forma, vale dizer que o período em questão pode muito bem ser encarado como um período de transição, não apenas das gerações, mas também no que diz respeito a ideias, estética e modos de encarar as novas mudanças culturais, coincidindo assim com a trajetória de compositores como Villa-Lobos, Francisco Mignone e Camargo Guarnieri⁵⁰, que são “produtos e agentes dessas transformações” e que “constituem um grupo que se consolidou como representação nacional da música durante esse período” (EGG, 2010, p. 2). Cada qual a sua maneira, eles tornaram-se “símbolos musicais dessa era de transformação” (idem).

Se dessa forma podemos considerar que Villa-Lobos era o produto de um meio, não podemos deixar de negar, que o inverso também é recíproco; que o meio fosse resultado da ação de Villa-Lobos e dos demais envolvidos. O enriquecimento intertextual não ocorre exclusivamente no contato do personagem com o meio em que se encontra; como parte de um organismo vivo, são nos movimentos de tensões e relaxamentos que a ampla rede de ligações intertextuais vai se costurando e se conectando, fazendo parte de um conjunto mais amplo de intertextualidades que englobam um número maior de personagens que influenciam e se deixam influenciar, escrevendo por fim a história que hoje nos chega através dos relatos, pesquisas, biografias, etc. A constatação de que Villa-Lobos reverteu o jogo

⁴⁹ Sustentando essa mesma acepção da intertextualidade como um fenômeno que permeia as tradições, Travassos tece um comentário interessante sobre as pesquisas etnográficas de Mario de Andrade e que converge com essa constatação, afirmando que “nos reisados, nas cheganças de marujos e nos congos, outros bailados que [Mario de Andrade] estudou *in loco*, constatou a presença de elementos de cultura urbana e erudita, como fragmentos de árias. Praticamente todos eles eram encruzilhadas nas quais tinham sido depositadas várias tradições” (TRAVASSOS, 2000, p. 55).

⁵⁰ Mais tarde, Villa-Lobos e outros compositores de sua geração como Francisco Mignone, “assumiram em sua produção musical e sua atuação profissional uma identidade muito forte com o projeto político do Estado Novo” do período varguista (EGG, 2010, p. 10).

intertextual e passou reconhecidamente a influenciar o seu contexto, será apenas contemplada pela crítica anos mais tarde quando Villa-Lobos usufruiu de um considerável prestígio e reconhecimento, equiparando-se ao que Bloom chama de “poeta forte”: o momento em que a individualidade do compositor se consolida e ele se liberta do peso das influências recebidas. É no momento em que ele se transforma no maior e mais importante compositor brasileiro – como algumas vezes foi chamado pela crítica, biógrafos e admiradores – que Villa-Lobos torna-se o poeta forte, o compositor forte. O que procuramos analisar nessas obras é exatamente o processo de passagem de um compositor jovem para um futuro compositor forte. Esse processo é trilhado sobre a estética do modernismo, que impusera sobre seus atores a necessidade do rompimento com as tradições e a originalidade acima de tudo.

A estética do Modernismo na primeira metade do século XX tinha como fundamento a postulação da originalidade como valor imprescindível. No caso da música, o compositor modernista sentia-se compelido a ser um pioneiro, fundador de uma nova linguagem musical, apartado de todas as tradições (COELHO DE SOUZA, 2009, p. 54).

Somado ao cenário da estética do Modernismo, a busca em estabelecer uma identidade brasileira através da música como representação cultural da nação, era um dos objetivos dos intelectuais e artistas envolvidos no projeto modernista (EGG, 2010, p. 1). É nesse cenário que se constrói a trajetória pessoal do compositor e também de todo um sistema musical.

Na visão dos intelectuais e artistas modernistas, o Brasil como “nação moderna” precisaria representar-se por um meio musical vigoroso e criativo, com instituições públicas, vida de concertos, publicações especializadas, críticos musicais, histórias da música e, principalmente – compositores, obras e público. Assim como já haviam feito os países centrais ao longo do século XIX, especialmente França e Alemanha (EGG, 2010, p.1).

Assim, a luta por um ambiente musical moderno no Brasil se daria na medida em que os pilares fossem aos poucos se fortalecendo, desde a constituição de instituições que formasse novos intérpretes e compositores – bem como exercer o papel de organização dos profissionais e da educação musical vigente – até a sistematização de uma agenda de concertos e publicações (editoras de partituras, revistas, etc.) que permitissem a circulação da produção musical de compositores e

intérpretes, pois é nos espaços sociais que aos poucos essas transformações ocorrem. Entretanto, os resultados desse processo cultural apenas começaram a ser mensurados quando o mesmo passa a ser reconhecido em outros ambientes. É no reconhecimento do Brasil como portador de um projeto moderno a altura das grandes nações que a identidade buscada pelos modernistas passa a se concretizar.

Mas a construção de um meio musical nacional só se faz à medida que possa ser reconhecida perante uma comunidade cultural de nações, em um circuito que vai além das fronteiras nacionais. O nacional, no caso da música erudita, só existe e se reconhece, quando inserido num sistema de relações entre nações, onde uma se reconhecem e se miram no espelho das outras. É nesse sentido que se compreende a importância do meio musical parisiense, como circuito de formação e como instância de consagração (EGG, 2010, pp. 2 – 3).

Portanto, se é no reconhecimento externo em que se concretiza a identificação da nação como um ambiente *avant-garde*, é igualmente a partir desse mesmo processo que se dá a afirmação dos compositores e agentes envolvidos em quanto partes essenciais e de representação do projeto. Nesse sentido não podemos deixar de destacar a relevância do meio musical parisiense como legitimador da música moderna, relevância essa que paulatinamente transforma-se em influência; um pesado fardo a ser carregado e aos poucos superado pelos envolvidos. Na maioria dos exemplos, a crítica musical era a responsável em delimitar as diferenças estéticas do modernismo europeu com o brasileiro, bem como a fundamental tarefa de circular a própria imagem a ser construída.

A construção da imagem de um compositor musical – aquela que será reificada na história e pela História – se dá pelo diálogo entre o que ele produz e o que se diz a respeito dessa produção, no seu tempo de vida e mesmo posteriormente ao seu desaparecimento (MOREIRA, 2011, p. 82).

Assim, localizar as intertextualidades dessas referências criadas e das evidências da música francesa do início do século XX na música brasileira do mesmo período será praticamente inevitável. O que procuramos mostrar é até onde essas relações intertextuais permaneceram, materializadas em determinadas composições, e como o processo de neutralização das influências ocorrem, pois de

uma forma ou de outra, o objetivo era tornar-se moderno e com uma identidade própria.

No que tange a análise, a perspectiva intertextual acaba por revelar também a música como fonte histórica, “como um testemunho e sintoma de uma sociedade num determinado momento histórico” (EGG, 2010, p. 5), por tanto, a intertextualidade como premissa que visa à análise dos textos que se dialogam propõe também pensá-la como parte integrada de um todo, não deixando de lado esses elos fundamentais do contexto para o entendimento das obras. Assim, a música tomada como um objeto textual, inserida em um contexto, com determinados objetivos e como fonte histórica, nos faz retomar uma citação de Leonor L. Fávero (1985, p. 31), na qual afirma que, “considero os fatores de contextualização como pertencentes ao texto, porque ancoram o texto na situação comunicativa”. Nesse mesmo sentido, Travassos comenta que:

A necessidade de se olhar o campo musical como um todo tem gerado, recentemente, estudos, que revertem a tendência a isolar objetos de análise conforme uma tipologia da música pré-estabelecida – tendência que contribui, à sua maneira, para manter as barreiras que o modernismo tentou vencer (TRAVASSOS, 2000, pp. 8 – 9).

Evidencia-se, portanto, a importância das ligações externas à obra musical como partes do texto e com função relevante para o seu entendimento.

Visto que a afirmação e reconhecimento da identidade de um determinado objeto ou de um grupo social só se fazem na comparação e no choque com outros objetos ou grupos, a música ao ser encarada como tal, interpretada em forma de sons que circulam e provocam reações em seus receptores, são por tanto, encaradas a partir de uma “intertextualidade com obras de outros autores, como produto reconhecível dentro de um sistema de referências” (TRAVASSOS, 2000, p. 5), pois as obras musicais são efeito e resultado de um emissor criativo e que participa ativamente do engenho intertextual. Assim, a análise musical passa igualmente a absorver os elementos intertextuais internos da obra com os elementos externos da obra, entendida como um texto em circulação (EGG, 2010, p. 6).

Boa parte das biografias escritas sobre Heitor Villa-Lobos divide sua vida em fases de criação distintas, e na sua maioria, tais fases pouco diferem de um autor

para o outro. A classificação utilizada neste trabalho baseia-se na realizada por Salles, ordenando da seguinte forma:

(1) a adoção de modelos franceses e wagnerianos em sua fase inicial (1900-1917), quando buscava ser reconhecido pelos músicos e críticos estabelecidos no Brasil; (2) a partir do contato com Milhaud, Vera Janacopoulos e Rubinstein ainda no Rio de Janeiro (1917), a música de Villa-Lobos passa a apresentar formas e estruturas mais livres (1918-1929); (3) o retorno ao Brasil em plena revolução varguista (1930), quando – aparentemente para garantir a sua sobrevivência – Villa-Lobos incorporou plenamente a imagem que se queria dele, como um símbolo da cultura brasileira; (4) a fase final (após 1948), quando Villa-Lobos recebe o diagnóstico de sua doença e tem de fazer frente às crescentes despesas com tratamento de saúde, atendendo a encomendas e apresentando suas obras nos Estados Unidos e na Europa. (SALLES, 2009, p. 14).

Da mesma forma que os períodos são divididos de modo simbólico, por questões organizativas, tendo como base as características de sua produção e eventos históricos importantes que permeiam a vida do compositor, as características encontradas em cada um desses períodos serão fundamentais para as análises realizadas. Obras como *Uirapuru*, *Amazonas* e *Sexteto Místico* possuem traços de um período de transição do compositor que realiza um diálogo entre elementos das sua primeira e segunda fase. Salles (2009, p. 16) descreve que este período de transição entre primeira e segunda fases são definidas pela adoção ao modernismo musical e o gradativo afastamento dos românticos.

Gerard Béhague (1994) escreve em seu livro *Heitor Villa-Lobos: The search for Brazil's Musical Soul*, que a produção deste compositor pode ser classificada em diferentes períodos definidos pela variedade de estilos empregados. O período inicial, anterior a 1922, reflete a busca do compositor pela definição de um estilo. Nos períodos seguintes, formados a partir de 1923 e pelas décadas subsequentes, observam-se pesquisas do compositor nos campos do neoclassicismo e neoromantismo, associadas a aspectos da música popular brasileira. Os estilos não são determinados somente pela técnica, mas por escolhas pessoais e afinidades estéticas, frequentemente ditadas por fatores histórico-culturais. Dessa forma, Villa-Lobos é reconhecido como uma referência para a música brasileira, com sua composição que é chamada de nacionalista, porém, como bem observa Béhague, um “(...) nacionalismo multifacetado e não exclusivo, uma vez que sua concepção e tratamento do nacionalismo tendiam a se integrar nos numerosos experimentos

estilísticos, resultando em uma complexa e variada linguagem musical” (BÉHAGUE, 1994, p. 43).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para que a análise intertextual ocorra é necessária à comparação de um determinado texto com um ou com diversos textos, como constatado no percurso deste trabalho. Se tratando de uma perspectiva teórica que propõe a análise de objetos verbais, ao traspormos para a música – um objeto não-verbal – surge o problema da adaptação que essa ferramenta teórica passará, e ao mesmo tempo, assumimos os riscos impostos por recorrer a uma perspectiva que até o momento não possui um consenso no que se refere a sua utilização na análise musical.

Ao longo das análises intertextuais que vão do texto às possíveis ligações com objetos verbais e não-verbais, como a música, notamos que a intertextualidade pode ser melhor compreendida quanto compara-se textos. Na comparação de textos as possíveis ligações intertextuais como citações, alusões, estilizações, etc., são percebidas. Entretanto é importante destacar, para que a intertextualidade ocorra é necessário também que os receptores compartilhem dos textos inclusos na obra. Nem sempre esses objetos estão evidentes na obra, e algumas vezes, essa não é a intenção do compositor em deixar claro as intertextualidades presentes em sua obra.

Na música, o procedimento de análise intertextual passa também pelo processo de análise formal das obras, pois é necessário que se conheçam as partes do texto musical para que, a partir disso, sejam estabelecidas as possíveis intertextualidades que ocorrem na obra.

Por meio da análise de algumas obras de Heitor Villa-Lobos podemos notar como a análise intertextual pode contribuir para que os procedimentos composicionais sejam também localizados e relacionados no tempo e no espaço, apresentando a sua indissociável relação com o meio que rodeia o compositor no percurso da criação e evidenciando também elementos que passam a ser intrínsecos na representação de uma linguagem pessoal. Esses fatos e ligações não podem ser interpretados apenas como um processo de influência como usualmente vemos. Sobre a influência, Guérios comenta que,

A questão é que Villa-Lobos constantemente negava que qualquer outro compositor o tivesse influenciado. (...). Na verdade, poucas coisas o irritavam mais do que ouvir que tinha sido influenciado por outro compositor. (GUÉRIOS, 2003, p. 145)

A análise intertextual permite que analisemos a obra sobre os diferentes prismas da criação, mostrando como os textos apresentam-se em outro texto, e dessa forma, criando um novo texto, criativo, original e principalmente carregado de características que identificam a obra com o seu criador, na medida em que o compositor carrega suas obras com procedimentos composicionais cada vez mais pessoais.

Uma característica encontrada no Sexteto e em obras desse período de transição é o tratamento dado à textura musical, na qual se percebe um aumento progressivo do nível de autonomia entre as vozes. A textura musical irá se apresentar como uma importante função tímbrica, onde características como uma forma musical híbrida, um pouco distante das formas clássicas, bem como uma instrumentação atípica, característica mais próxima das obras apresentadas pelos compositores do início do século. O uso do timbre como material composicional ganhará forte importância a partir da década de 1960, entre os compositores que irão buscar uma nova linguagem musical fora do sistema temperado e do abandono das formas clássicas e românticas. Assim, o timbre passa a ser visto “como dimensão composicional produtiva e da noção de processo em música, isto é, dos procedimentos de escrituras que tornam sensível a transformação contínua do som como o principal aspecto da composição” (ZUBEM, 2005, p. 24). Por tanto, para que o entendimento analítico seja o mais abrangente possível e distante de aproximações fantasiosas é necessário que haja também uma abordagem analítica ampla e ao mesmo tempo coesa, envolvendo em seu exame todas as concepções analíticas necessárias para o entendimento, como a textura, simetria, tratamento melódico, entre outros, e é essa perspectiva que a intertextualidade tem apresentado.

REFERÊNCIAS

AMORIM, Humberto. *Heitor Villa-Lobos e o Violão*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2009.

AGAWU, V. Kofi. *Playing with signs: a semiotic interpretation of classic music*, Princeton: Princeton University Press, 1991.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *Estética da Criação Verbal*. Prefácio à edição francesa de Tzvetan Todorov; introdução e tradução do Russo de Paulo Bezerra. 5. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

BARBOSA, Lucas de Paula; BARRENECHEA, Lúcia. A intertextualidade musical como fenômeno. *Per Musi*. Belo Horizonte, v. 8, p. 125-136, 2003.

BARK, Josely Maria Machado. *Marlos Nobre: Concertante do Imaginário para piano e orquestra de cordas, Op. 74 – estudo analítico e interpretativo*. Campinas, 2006. 247 p. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, UNICAMP.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. Contribuições de Bakhtin às Teorias do Discurso. In: BRAIT, Beth. *Bakhtin, dialogismo e construção de sentido*. São Paulo: Ed. Unicamp, pp. 25-36, 2005.

_____. Dialogismo, Polifonia e Enunciação. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz. *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: em torno de Bakhtin*. São Paulo, EDUSP, pp. 1-10, 1994.

BÉHAGUE, Gerard. *Villa-Lobos, the search of Brazilian soul*. Austin: University of Texas at Austin, 1994.

BLOOM, Harold. *A angústia da Influência: uma teoria da poesia*. Tradução de Marcos Santarrita. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

BRAIT, Beth. As vozes bakhtinianas e o diálogo inconcluso. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (org.). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: em torno de Bakhtin*. São Paulo: EDUSP, pp. 11-28, 1994.

COELHO DE SOUZA, Rodolfo. Hibridismo, consistência e Processos de significação na Música Modernistas de Villa-Lobos. *Ictus*, Salvador, v. 8, n. 2, pp. 151-199, 2010.

_____. Nepomuceno e a gênese da canção de câmara brasileira. *Música em Perspectiva*. Curitiba, vol. 3, n. 1, 2010b. pp. 33-53.

_____. Intertextualidade na Música Pós-Moderna. In: SEKEFF, Maria de L; ZAMPRONHA, Edson (orgs). *Arte e Cultura V: estudos interdisciplinares*. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2009. pp. 53-74.

_____. Influência e intertextualidade na Suíte Antiga de Alberto Nepomuceno. *Música em Perspectiva*. Curitiba, v. 1, n. 2, 2008. pp. 53-82.

CORRÊA DO LAGO, Manoel Aranha. *O Círculo Veloso-Guerra e Darius Milhaud no Brasil: modernismo musical no Rio de Janeiro antes da Semana*. Rio de Janeiro: Reler, 2010.

DUDEQUE, Norton. Realismo musical, nacionalismo, e a Série Brasileira de Nepomuceno. *Música em Perspectiva*, Curitiba, n. 1, v. 3, p. 136-163, 2010.

_____. Revisando a “Ária (Cantilena)” da Bachianas Brasileiras n.5 (1938) de Villa-Lobos. *Música em Perspectiva*, Curitiba, v. I n. 2, p. 131-157, out. 2008.

_____. *História do violão*. Curitiba: Ed. da UFPR, 1994.

ECO, Umberto. *Os limites da interpretação*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

EGG, André Acastro. *Fazer-se compositor: Camargo Guarnieri 1923-1945*. Tese de Doutorado, USP – São Paulo, 2010, 220 f. Departamento de História, Universidade de São Paulo.

ESCUDEIRO, Daniel Alexander de Souza. *Aporia: um caminho para a composição musical intertextual*. Salvador, 2012, 306 p. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de música, UFBA.

FÁVERO, Leonor Lopes. Intencionalidade e Aceitabilidade como critérios de textualidade. In: FÁVERO, Leonor L.; PASCHOAL, Mara S. Z. (org.). *Linguística textual: texto e leitura*. São Paulo: EDUC, pp. 31-37, 1985.

FERRAZ, Silvio. Prefácio. In: SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: Processos composicionais*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009, p. 9-12.

FIORIN, José Luiz. Polifonia textual e Discursiva. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz. *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: em torno de Bakhtin*. São Paulo, EDUSP, pp. 29-36, 1994.

GERLING, Cristina Capparelli. A intertextualidade como ferramenta composicional e analítica: uma retrospectiva. In: VOLPE, Maria Alice. *Teoria, crítica e música na atualidade*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, pp. 135-144, 2012.

GOUVÊA, Maria Aparecida Rocha. O princípio da intertextualidade como fator de textualidade. *Cadernos UniFOA*, Volta Redonda, ano II, nº 4, pp. 57-63, agosto/2007.

GRIFFITHS, Paul. *A música moderna*. Tradução: Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

GUÉRIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2003.

HAAG, Carlos. O homem que precisou inventar um Brasil. *Revista Pesquisa FAPESP*. São Paulo, março, 2012, n. 193, Humanidades, Música, pp. 86-89.

HATTEN, Robert S. *Musical meaning in Beethoven: markedness correlation, and Interpretation*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1994.

_____. *Interpreting musical gestures, topics, and tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2004.

JARDIM, Gil. *O estilo antropofágico de Heitor Villa-Lobos: Bach e Stravinsky na obra do compositor*. São Paulo: Philharmonia Brasileira, 2005.

KIEFER, Bruno. *Villa-Lobos e o Modernismo na Música Brasileira*. 2.ed., Porto Alegre: Movimento, 1986.

KLEIN, Michael L. *Intertextuality in Western Art Music*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2005.

KOCH, Ingedore G. Villaça. A intertextualidade como critério de textualidade. In: FÁVERO, Leonor L.; PASCHOAL, Mara S. Z. (org.). *Linguística textual: texto e leitura*. São Paulo: EDUC, pp. 39-46, 1985.

KOŁODZIEJSKI, Allan. Os doze estudos para violão de Francisco Mignone. In: II Simpósio de Violão da Embap, Curitiba, 2008. *Anais...* Curitiba, pp. 203 – 208, 2008.

KORSYN, Kevin. Toward a new poetics of musical influence. *British Journal-Music Analysis*, p.3-72, 1991.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

LACERDA, Marcos Branda. Pribaoutki de Igor Stravinsky. *Revista Música*, São Paulo, v. 9/ 10, pp. 217-245, 1998-1999.

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

LIMA, Flávio Fernandes; PITOMBEIRA, Liduino. Fundamentos Teóricos e Estéticos do uso da intertextualidade como Ferramenta Composicional. In: XXI Congresso da ANPPOM, Uberlândia, 2011. *Anais...* Uberlândia: ANPPOM, pp. 99-105, 2011.

LÓPEZ CANO, Rubén. Música e intertextualidad. *Pauta: Cuadernos de Teoría y Crítica Musical*, n. 104, pp. 30-36, 2007.

_____. *Música y Retórica en el Barroco*. Barcelona: Amalgama, 2012.

MANFRINATO, Ana Carolina. *Bachianas brasileiras n. 4, de Heitor Villa-Lobos: um estudo de intertextualidade*. Curitiba, 2013. 110 p. Dissertação (Mestrado em Música) – Departamento de Artes, UFPR.

MESQUITA, Marcos. Desconstruindo o *Ursozinho de Algodão* de Heitor Villa-Lobos. *Revista Opus: Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – ANPPOM*, Campinas, n. 12, ano 12, pp. 65-79, dez, 2006.

MOREIRA, Gabriel Ferrão. Que 'gênio' foi Villa-Lobos? *Música em Perspectiva*. Curitiba, v. 4, n. 2, Setembro de 2011, p. 81 – 92.

NEVES, José Maria. *Villa-Lobos, o choro e os Choros*. 2. ed. Rio de Janeiro: Ricordi, 1977.

NOGUEIRA, Ilza. A Estética intertextual na Música Contemporânea: Considerações Estilísticas. *Brasiliana*. Revista da Academia Brasileira de Música, Rio de Janeiro, n. 13, p. 2-12, jan. 2003.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e Música*. São Paulo: Perspectiva, 2002 (Coleção Debates, 286).

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. As cores do som: estruturas sonoras e concepções estéticas na música afro-brasileira. *África: Revista do Centro de Estudos Africanos da USP*. São Paulo, n. 22-23, pp. 87-109, 1999/2000/2001.

PAULINO, Graça; WALTY, Ivete; CURY, Maria Zilda. *Intertextualidades: teoria e prática*. 4ª ed. Belo Horizonte: Ed. Lê, 1998.

PEREIRA, Avelino Romero. *Música, sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a República Musical*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2007.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Jazz, música brasileira e fricção de musicalidades. *Revista Opus: Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, Campinas, n. 11, ano 11, pp. 197-207, dez, 2005.

_____. Expressão e sentido na música brasileira: retórica e análise musical. *Revista Eletrônica de Musicologia*. Curitiba, v. XI, p. 1-9, set/2007.

PRADA, Teresinha. *Violão: de Villa-Lobos a Léo Brouwer*. São Paulo: Terceira Margem, CESA, 2008.

RATNER, Leonard G. *Classic Music: Expression, form, and style*. New York: Schirmer Books, 1980.

REZENDE, Neide. *A Semana de Arte Moderna*. 2. ed. São Paulo: Ática, 2006.

SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: Processos composicionais*. Campinas: Ed. UNICAMP, 2009.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, Paráfrase & cia*. São Paulo: Ática, 1995.

SANTOS, Turíbio. *Heitor Villa-Lobos e o Violão*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1975.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. Tradução: Eduardo Seincman. São Paulo: EDUSP, 1993.

SILVEIRA, Regina Célia Pagliuchi da. Um conceito de texto. In: FÁVERO, Leonor L.; PASCHOAL, Mara S. Z. (org.). *Linguística textual: texto e leitura*. São Paulo: EDUC, pp. 65-74, 1985.

SOUZA, Eugênio Lima de. A Intertextualidade como fio condutos nos processos de criação e interpretação da Sonatina para Violão de José Alberto Kaplan. *Claves*, Paraíba, nº 1, pp. 26-43, mai./2006.

STRAUS, Joseph N. *Remaking the Past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*. Cambridge: Harvard University Press, 1990.

_____. *Introdução à Teoria Pós-tonal*. Tradução: Ricardo Mazzini Bordini. 3. ed. São Paulo: Ed. UNESP, 2012; Salvador: EDUFBA, 2013.

STRICKLAND, Carol. *Arte Comentada: da pré-história ao pós-moderno*. Tradução: Angela Lobo de Andrade. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. 2. Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

VAL. Maria da Graça Costa. *Redação e Textualidade*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 1991.

WHITE, John D. *Comprehensive musical analysis*. London: The Scarecrow Press, 1994.

ZANI, Ricardo. Intertextualidade: considerações em torno do dialogismo. *Em Questão*, Porto Alegre, v. 9, nº 9, pp. 121-132, jan./jul. 2003.

ZANON, Fabio. *Villa-Lobos*. São Paulo: PubliFolha, 2009.

_____. O Violão no Brasil depois de Villa-Lobos. *Textos do Brasil: música erudita*. Brasília, n. 12, [200-], p. 78-85. Disponível em <<http://www.dc.mre.gov.br/imagens-e-textos/revista-textos-do-brasil/portugues/edicao-numero-12>>. Último acesso em 05/11/2011.

CD's

KRAFT, Norbert. *Villa-Lobos: complete music for solo guitar* (CD). Ontário, Canada: Naxos, 1998/1999.

ZANON, Fabio. *Villa-Lobos: The Complete Solo Guitar Works* (CD). Nova York: BMG Entertainment, Music Masters, 1997.

YEPES, Narciso. *Heitor Villa-Lobos* (CD). Londres: Deutsche Grammophon, 1988.

ANEXOS

Tabela 1 – lista de filmes parodiados na série cinematográfica *Todo Mundo em Pânico*.

Filme original parodiado	Gênero original e data
Pânico	Suspense, 1996.
Pânico 2	Suspense, 1997.
Pânico 3	Terror, 2000.
Eu Sei o que Vocês Fizeram no Verão Passado	Suspense, 1997.
Matrix	Ação e Ficção Científica, 1997.
O Sexto Sentido	Suspense e Horror Psicológico, 1999.
A Bruxa de Blair	Terror, 1999.
Os Suspeitos	Suspense Policial, 1996.
O Iluminado	Suspense, 1980.
Shakespeare Apaixonado	Comédia Romântica, 1998.
Titanic	Drama e Romance, 1998.
Amistad	Drama Histórico, 1997.
Halloween	Terror, 1978.
O Exorcista	Terror, 1974.
American Pie	Comédia, 1999.
Beleza Americana	Drama, 1999.
Sexta-Feira 13	Terror, 1980.
Kazaam	Comédia, 1996.
Eu Ainda Sei o Que Vocês Fizeram no Verão Passado	Terror, 1998.
Pulp Fiction	Suspense Policial, 1995.
Hannibal	Suspense, 2001.
Naufrago	Aventura, 2001.
Sinais	Drama e Ficção Científica, 2002.
O Chamado	Terror, 2003.